Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIV

N. 144 | Dicembre 2025 | ISSN 2431 - 6739

“Quando il mondo dorme nasce la creatura” (Dicembre 2025) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Quando l'horror entra nella dialettica cinematografica

Il cinema fantasy e dell'horror continuano ad esplorare nuove strade per continuare ad esistere e a sopravvivere. Disprezzato da alcuni settori dell'ambiente cinematografico, il genere fantasy si è evoluto nel corso della sua storia come spettacolo fine a se stesso ma anche come puro genere sperimentale. Le nuove tendenze di questo genere hanno fatto emergere che nel fantasy non ci possono essere solo sangue e budelle, ma con sorpresa possono comparire nello schermo anche interessanti riflessioni sulle paure oggi presenti nella nostra società

Ángel Quintana

Non lontano da Barcellona, il Festival cinematografico di Sitges è diventato una delle vetrine più interessanti del genere fantasy, proponendo uno sguardo sulla contemporaneità attraverso una serie di film tra l'autunno e l'inverno. Nel momento stesso in cui celebra il 50° anniversario dell'uscita del film di Steven Spielberg *Lo squalo* (1975), la presenza di animali in questo particolare genere cinematografico sta imponendosi in modo molto significativo. Nel film *Primate* (Ben - Rabbia animale, 2025) di Johannes Roberts, ad esempio, si può vedere una scimmia manifestare tutta la sua rabbia attaccando una famiglia che fugge e si nasconde all'interno di una piscina, mentre invece in *Good Boy* di Bern Leonberg lo spettatore seguendo un cane è portato a vedere fantasmi dappertutto in una vecchia casa piena di misteri. Anche quest'ultimo film, diventato un cult del genere horror indipendente, non riesce a distaccarsi da quanto appena accennato. Un'altra tendenza oggi assai in voga del cinema è il ritorno dell'horror legato alla mitologia gotica. Prodotto da Netflix, Guillermo del Toro ha presentato all'ultimo Festival di Venezia il suo più recente lavoro intitolato *Frankenstein*, mentre il francese Luc Besson si è proposto invece sempre di recente con una nuova versione sul noto vampiro della Transilvania, *Dracula: a love tale*. Questa riscoperta di Frankenstein e di Dracula non significano un ritorno alle fonti letterarie classiche, ma piuttosto una controprova sulle tendenze attuali dello spettacolo nei modelli produttivi cinematografici di oggi. Guillermo del Toro ha realizzato un film visivamente travolgente, eccessivo sotto ogni aspetto e sbilanciato nel tono narrativo. Come contrasto a questi due esempi appena nominati, all'interno del festival il regista rumeno Radu Jude ha intrecciato nel suo film *Dracula* riflessioni sull'intelligenza artificiale e sull'idea del mito con indicazioni molto più che inquietanti. Poi, arrivando a far rivivere vecchi classici dell'orrore è stato proposto l'adattamento francese di un vecchio film di Jack Arnold, in cui un uomo rispetto alla realtà finisce per rimpicciolirsi. Il riferimento specifico è il film *L'home qui rétrécit* di Jean Kounen, in cui il protagonista Jean Dujardin ridotto ai minimi termini si muove all'interno di un cuscino. Come nel passato con *Cenerentola*, sono state proposte anche fiabe per bambini rivisitate. Dopo il trionfo a Berlino, al festival di Sitges è stato premiato come miglior film scritto e diretto da Emilie Blichfeldt *The ugly stepsister*, opera che si muove all'interno di una storia tra due sorellastre, una delle quali si sottoporrà a ogni sorta di intervento facciale per poter compiacere al principe tanto desiderato. Nessuno di questi film citati ha però introdotto innovazioni nella forma importanti, anzi molti di questi sono apparsi nel vederli assai deludenti, giusto come lo scontato *Frankenstein* di Guillermo del Toro. E neppure ha suscitato particolare emozione la nuova opera anticipata anch'essa a Venezia *Bugonia* di Yorgos Lanthimos, nella quale il regista greco si abbandona a un modello narrativo e contemplativo paranoico di due personaggi eccentrici che sequestrano una ragazza (Emma Stone) pensandola una extraterrestre. Quindi, le innovazioni del genere fantasy non si possono ritrovare in quel che banalmente risulta già prevedibile, ma sicuramente in qualcos'altro di diverso. Sotto questo aspetto il film *Alpha* di Julia Ducurnau, che ha inaugurato il festival di Sitges dopo essere passato attraverso una tiepida accoglienza a Cannes, è riuscito a farsi apprezzare e a far vedere strade nuove rispetto al genere fantasy. La regista era stata già premiata con la Palma d'Oro per il suo film *Titane* del 2021, un'opera che indagava sul rapporto tra il corpo e la macchina. In *Alpha*, racconto ambientato negli anni '80 in un tempo in cui l'eroina e l'AIDS la facevano da padrona seminando una diffusa devastazione sociale. Uno sguardo particolare intergenerazionale su questi temi ci porterebbe a

"Alpha" di Julia Ducurnau

paragonare la cineasta Ducurnau con l'opera filmica *Romería*, l'ultimo lavoro della regista catalana Carla Simon, sebbene i loro stili ed approcci al problema droga siano abbastanza diversi. Ducurnau affronta tale tema partendo da un chiaro rifiuto dell'idea di un cinema realista, prospettando invece una ricerca incentrata su metafore visive per meglio definire virus e conseguente degrado fisico. La regista Ducurnau elabora il suo discorso incentrandolo sulla *biopolitica*, sul fatto che il corpo può diventare questione politica nel momento stesso in cui questo può essere segregato e manipolato. In *Alpha* una ragazza si fa un tatuaggio con un ago ipodermico e la madre, un'infermiera, teme che possa come conseguenza contrarre l'AIDS. Di questa storia scopriamo l'esistenza di un fratello della madre, che vive isolato in una condizione di ostracismo sociale a causa della sua dipendenza dall'eroina e dal fatto che sia diventato sieropositivo. Una delle idee visionarie più potenti del film è stata quella di trasformare un fisico malato in un corpo di marmo, quasi come se il virus avesse avuto il potere di pietrificarne i corpi, trasformandoli in statue rigide da rinchiudere poi nelle unità di terapia intensiva. La regista non racconta più come aveva fatto con il film *Titane* della mutazione della carne, ma della sua pietrificazione. Come se nel frattempo qualcosa avesse divorato la carne e l'avesse ulteriormente trasformata, restituendola alla terra. Alla fine, l'unica cosa che di lei resterà sarà la polvere. Il film si conclude con una forte tempesta di sabbia in cui tutto si dissolve. Il vento soffia nel cortile su un qualcosa di indefinito; i corpi si dissolvono e vanno alla deriva nel nulla. Da un tempo del post-Covid, Julia Ducurnau si propone di indagare e di come pensare al corpo malato e alle sue mutazioni. L'idea di creare uno spazio figurativo per mantenervi una forza concettuale crea un vuoto provocando sconcerto nel pubblico, poiché quel che conta non è tanto lo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

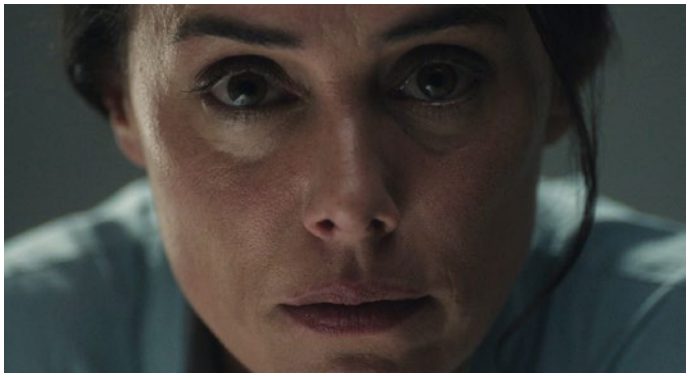
"If I had legs I'd kick you" - Se potessi, le darei una patata di Mary Bronstein

sviluppo della storia e né la possibilità di perdersi in incubi terrificanti, ma come l'immagine sia in sé utile a creare una poetica peculiare sulla distruzione di ciò che è organico. L'idea di ricercare nuove figurazioni che possano servire a trasmettere sensazioni psicologiche come ansie interiori, sensi di colpa o semplicemente idee astratte sulla resilienza nel mondo contemporaneo, sembra voler aprire una curiosa breccia all'interno del mondo del fantasy come genere tradizionale. Il film statunitense *If I had legs I'd kick you (Se potessi, le darei una patata)* di Mary Bronstein racconta la storia di una psicologa che deve prendersi cura della figlia gravemente malata mentre il marito è via. Il film si apre con il crollo del soffitto del bagno di casa sua, costringendo lei e sua figlia a trasferirsi in un Motel. Tutta l'azione viene focalizzata nei movimenti di Linda (Rose Byrne che interpreta la madre) che lotta per sopravvivere, per superare una condizione che la opprime. Sua figlia può essere alimentata solo grazie a un sondino e sebbene lei si trovi personalmente in forte difficoltà a superare questa condizione, il suo stato di psicologa la obbliga a doversi fare carico anche della psiche di chi le sta più vicino. Il film cerca di dare contenuto sostanziale all'angoscia di una maternità complessa e alla solitudine di una madre di fronte a una responsabilità – quella di prendersi cura di una figlia molto malata – che fortemente la opprime. La regista statunitense Mary Bronstein interviene sulla trama muovendosi su due passaggi concreti. Il primo, quello di non mostrare mai il volto della figlia salvo immagini specifiche di parti del suo corpo, quasi a evidenziare lo stato di angoscia di una madre in stato confusionale diventata quasi cieca al punto di non voler più guardare la figlia. Il secondo passaggio si riferisce a una sorta di metafora che gira attorno all'idea del buco, quale idea che simboleggia sostanzialmente un vuoto. Difatti nella giovane ragazza malata compare un buco collegato alla sonda, un foro circolare molto simile a quello che viene inquadrato nel soffitto della casa. Il buco richiama l'abisso, quello del vuoto emotivo di cui è soggetta la protagonista e che appare come il grande tema dell'intero film. Un abisso fatto di dolore fisico e spirituale, in cui la protagonista rischia di impantanarsi in una strada senza poterne uscire.

Singular è il film proposto nel festival di Alberto Gastesi che racconta invece la storia di Diana (Patricia López Arnaiz), una madre che per dodici anni vive imprigionata col dolore per la morte del figlio. Trascorsi questi dodici anni, decide col marito di ritornare nella vecchia casa di famiglia isolata nel bosco. Diana è una specialista dell'intelligenza artificiale, aspetto che gradualmente conduce il film verso il genere della fantascienza, spingendolo a riflettere su argomenti quali la sostituzione degli esseri umani con dei robot, ma in particolare su come il dolore possa permanere nei sentimenti che appartengono indissolubilmente all'uomo. Questa favola di fantascienza si intreccia con una riflessione su come sia possibile per un essere umano superare il dolore, su come questo possa attraversare la coscienza senza subirne conseguenze. La parte più convincente del film ci fa vedere una serie di situazioni che si ripetono ciclicamente all'infinito, finendo per concludersi sempre nello stesso punto. Il gioco temporale permette al film di dare forma allo stato di prigionia in cui versa la protagonista e all'idea della resilienza dell'umanità in un mondo in pieno sfacelo. L'idea della sequenza come continuità del tempo è ancora presente come chiave del film *Exit 8* di Kawamura Genki. È questa la storia di un uomo che si ritrova bloccato in una stazione della metropolitana di Tokyo. In tale contesto riceve una chiamata dalla sua ex amante che gli comunica di essere incinta. L'uomo non sa decidersi se assumersi la responsabilità della gravidanza oppure scegliere di abbandonare definitivamente la donna. Mentre riflette su questo suo complicato dilemma, lo spazio in metropolitana in cui si ritrova intrappolato appare sempre immutabile, uno spazio da cui può uscire solo sfruttando alcuni pertugi che variano in un ambiente che tende sempre a riprodursi. Ispirato a un videogioco giapponese di successo, il film è una favola assurda che trasforma il labirinto in una metafora che riflette sull'angoscia di un personaggio intrappolato dal dubbio.

"Exit 8" di Kawamura Genki

Il tema dell'inizio del desiderio adolescenziale e delle trasformazioni interiori che derivano dalla sua mancata soddisfazione sono alla base di altri due film in cui il fantastico viene utilizzato per dare forma figurativa alle deviazioni mentali. Il film argentino *La virgen de la Tosquera* (The Virgin of the Quarry Lake) di Laura Casabé è ambientato durante la grave crisi economica argentina del 2001 sulla la storia di Natalia, di due amiche adolescenti entrambe infatuate dello stesso ragazzo, il quale però finirà per innamorarsi di un'altra ragazza estranea al loro gruppo. Natalia, personalmente coinvolta in questo desiderio inappagato, sente una forza superiore che la spinge a fare dei malefici nei confronti della sua rivale, ma contemporaneamente a fare male a sé stessa. Laura Casabé si ispira a due racconti della scrittrice argentina Mariana Enriquez, in cui il terrore assume anche forme più concettuali dove le paure aleggiano su un mondo concreto contrassegnato dall'invadenza della politica. All'inizio degli anni 2000, l'Argentina era un Paese che economicamente poteva essere visto come una sorta di carro infestato da topi trainato da un vagabondo, una metafora che ricorre nel film. La regista franco-polacca Julia Kowalski esplora anch'essa la frustrazione del desiderio con il film *Que ma volonté soit faite* (Sia fatta la mia volontà), dove Nawja vuole sfuggire al suo duro lavoro in una fattoria, in cui percepisce nella presenza della sua vicina Sandra qualcosa che la inquieta sentimentalmente. Il desiderio di Nawja per Sandra non si concretizzerà per tutto il proseguo del film, sebbene qualcosa che la turbi inizi a emergere e che, come in *La virgen de la Tosquera* di Laura Casabé, le porterà alla loro disperazione. I meccanismi del desiderio nascono dall'imponderabile, manifestandosi poi come percorso conclusivo con una violenza fisica. In altre opere, il problema posto non è stato tanto nel come dare forma ai pensieri intimi, quanto nel come usare miti e sovrastrutture di particolari culture che parlassero a mondi sempre più



"Singular" di Alberto Gastesi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

particolari e sempre più alienati. Alberto Vázquez ha realizzato un film di animazione per adulti con protagonisti topi, ossa e altri piccoli animali, opera intitolata *Decorado*. Il riferimento non è altro che la reinterpretazione di *El gran teatro del mundo* (Il gran teatro del mondo) di Calderón de la Barca. Nella città in cui vive Arnold, un topo intrappolato da una crisi esistenziale, il mondo non appare altro che una grande rappresentazione. A partire dalla logica del barocco spagnolo, il mondo appare come un grande teatro dove solo attraverso la morte si può raggiungere la vita eterna, simboleggiata da montagne inaccessibili. Nell'ambientazione del film, ogni personaggio interpreta un ruolo e, come negli archetipi delle opere di Calderón, alla fine dello spettacolo l'unica via d'uscita sarà ricevere un premio per l'abilità dimostrata dai personaggi nell'interpretare i propri ruoli. Alberto Vázquez non si rifà alla Spagna del XVII secolo, ma al mondo contemporaneo in cui la distribuzione dei ruoli è legata alla classe sociale, alle strutture del potere e alle forme di emarginazione. Nel primo e nell'ultimo episodio di *The Life of Chuck* di Mike Flanagan, si fa riferimento ai versi della poesia di Walt Whitman *Canto di me stesso*, in cui augura a ognuno di *essere ampi* e di saper *contenere moltitudini* nella propria anima. La poesia di Whitman a cui Bob Dylan rende omaggio nel suo ultimo album, *Rough and Rough Ways* (trad. "Modi grezzi e rozzi" o "Stile rude e selvaggio", 2020), esprime l'idea che ogni persona porti dentro di sé un mondo completo che riflette un cosmo intero e un chiaro sentimento di quel che sia nel profondo l'umanità. Walt Whitman, il grande poeta americano del XIX secolo con la sua raccolta di *Foglie d'erba* (Leaves of Grass), articola la sua opera attorno a una lucida riflessione sulla doppiezza dell'esistenza umana. Il poeta crede infatti che il mondo interiore dell'essere umano debba proiettarsi sempre verso l'armonia e le tante bellezze dell'universo. *The Life of Chuck* funziona come un trittico che si ispira a un racconto di Stephen King, proiettandolo verso una visione trascendentale del presente. Il film esplora tre miti fondamentali della tradizione americana: il trascendentalismo, l'*uomo comune* e lo spettacolo. Tutti e tre questi elementi sono antagonisti di una visione politica utilitaristica di un mondo portato alla sua autodistruzione. Il trascendentalismo risiede nell'idea di far coincidere la morte di un individuo con la morte stessa del pianeta. Chuck sarebbe dovuto morire all'età di trentanove anni, proprio nel momento stesso in cui l'universo iniziava a disintegrarsi per una piena apocalisse. La morte della persona era legata alla morte del cosmo, poiché l'una non poteva dissociarsi dall'altra. La possibilità di mettere in evidenza il mito dell'*uomo comune*, l'uomo/donna indifferentemente, in un'epoca in cui si valorizzavano solo gli uomini che si erano fatti da soli, gli imprenditori/imprenditrici che spiccavano nella piramide umana, ha dato a questo film una buona retorica che lo avvicina al cinema di Frank Capra. Perdendo i genitori e la sorella in un incidente, Chuck da bambino cresce con i nonni sognando di diventare un ballerino. Il nonno lo disillude raccontandogli che molto spesso i desideri dei giovani non si realizzano, così che Chuck finirà per trovare un lavoro da contabile in un locale in cui aveva imparato a ballare da giovane. Chuck non aveva successo nella vita, ma nel momento stesso in cui il mondo che lo attorniava entrava in crisi sull'orlo della catastrofe economica, la sua immagine pubblica iniziò a circolare. Mentre l'umanità cominciava a collassare, i cellulari smettevano di suonare e tutto un intero mondo tecnologico si spegneva, i manifesti di Chuck come simbolo della bontà erano presenti dappertutto. In un'America dominata da ogni sorta di eccesso, la rivendicazione di essere brave persone assumeva un valore sovversivo. Il terzo elemento chiave del film è lo spettacolo. Da ragazzo Chuck imparò a ballare a scuola. La sua futura moglie divenne la sua compagna di ballo. In uno degli episodi centrali del film, possiamo vedere Chuck incontrare all'angolo di una strada una ragazza che suona la batteria, e mentre il ritmo musicale inizia a crescere l'uomo inizia a ballare e a mettere in scena una vera esibizione di ballo. È l'impiegato grigio e anonimo che si trasforma grazie al potere della musica e dello spettacolo. Durante tutto il film, Chuck non smetterà di guardare e ammirare Gene Kelly e Rita Hayworth ballare nel film/musical *Fascino* (*Cover Girl*, *1944*) di Charles Vidor. Il *Musical* e la danza sono qualcosa di essenziale nella cultura americana, in cui prevale il concetto dello spettacolo come forma di liberazione. Pochi passi di tip tap possono portare un tocco di allegria nell'oscurità del mondo e possono anche rivelarsi una forza sovversiva in un'America imprigionata dalla tecnologia. Al termine di questo viaggio avvincente, *The Life of Chuck*, uno dei film americani più stimolanti dell'anno, diventa una bella riflessione sull'importanza dei piccoli momenti vitali, sui molteplici modi che esistono per raggiungere la felicità e su come la vita personale si proietti sempre sulla vita collettiva delle persone.

"Decorado" di Alberto Vázquez

"The Life of Chuck" di Mike Flanagan

Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

La folla

Natalino Piras

Da subito, film del tempo del muto, *La folla* (*The Crowd*, 1928) di King Vidor.
Non lo ho mai visto ma ne conosco tutto, dai tempi che praticavo i tre volumetti Sansoni di Georges Sadoul, *I film A-Z*, a cura di Goffredo Fofi e Paolo Gobetti. Non era ancora scoppiato il '68 e pure Berkeley era di là da venire. Il film di Vidor, uno dei più importanti autori del cinema hollywoodiano sino agli anni Cinquanta, è più sul versante neorealista che sul racconto di una persona, un uomo, un omino, che vuole emergere dalla massa indistinta. Una riuscita che pagherà a caro prezzo.
Insieme alle riprese dall'alto che servono a definire il formarsi e il disfarsi di accumuli di diversa gente, fenomeno tipico delle metropoli (ma nei nostri paesi fino agli anni Settanta inoltrati, tante folle popolavano il Corso, era là la vita, era là che concorrevano diverse anime e corpi, da là irradiavano le storie) il muto di Vidor dà importanza al cinematografo come elemento indispensabile per definire la folla come cronaca immediata, tante cronache, e come richiamo a tanti fatti storici.
La folla e la massa, il popolo e il popolino, quello che basta niente, una parola, una frase detta a metà, un grido, strozzato o a gola aperta, ad attizzare fuochi. Perlomeno a propalare notizie, a diffondere notizie false e tendenziose, a rendere status la calunnia. È un aspetto della «pazza folla» quale compare, traduzione letterale, nel titolo italiano di un film di John Schelsinger: *Via dalla pazza folla* (*Far from the Madding Crowd*, 1967, remake di Thomas Vintage nel 2015) tratto da un romanzo (1874) di Thomas Hardy, ambientato nell'Inghilterra tra Sette e Ottocento. Dopo tante catastrofi è infine il pastore, pastore di pecore Gabriel Oak (Alan Bates), unico e vero amore di Bathsheba (Julie Christie) a stabilire il lieto fine. Dopo tante catastrofi e infiniti lutti.
Contro la folla resa massa dimostrante, tumultuante, lo vediamo in una infinità di film storici, ma pure in qualche documentario, sparano a fucilate, a cannonate (come quelle di Bava Beccari...), caricano, a piedi e a cavallo, ancora pistole e fucili, baionette, spade e scimitarre, compagnie e battaglioni, a volte interi reggimenti. È sempre la massa ad avere ragione nonostante sia costretta, per ragioni di potere e di forza, a stare dalla parte del torto, ad annoverare numeri, spesso immani, di morti e feriti.
Un esempio, di grande cinema, c'è Julie Christie nella parte di Lara, è *Il dottor Zivago* (1965) di David Lean dall'omonimo romanzo del premio Nobel Boris Pasternak. Zivago è Omar Sharif. La cavalleria zarista carica i manifestanti nella neve, in tempo di Natale. La neve la vediamo tingersi di rosso. Rimarranno per terra gli occhia di Pasha (Tom Courtenay), rivoluzionario idealista, fidanzato di Lara, destinato a diventare, dopo la rivoluzione, al tempo della guerra civile tra rossi e bianchi, lo spietato, criminale Strelnikov.
Nel libro della romanziera tedesca, ebrea, comunista, Anna Seghers *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara* (1928, in Italia 1976 e 1979, Einaudi) poi film diretto da Erwin Piscator nel 1931, che narra di una comunità di poveri pescatori, della loro oppressione, della loro rivolta, dello sciopero e della repressione, è un altro attuarsi di folla tra case basse, fumo, fatica, accettazioni e disillusioni ma pure il seme della ribellione che attecchisce e propala, grande spaccato di umanità, uno dei protagonisti è Kedennek, comparabile ai tipi dei *Malavoglia* di Giovanni Verga, ai marinai del *Potemkin* di Ejzenstejn ai pescatori di frodo di *Squarciò* di Franco Solinas e dal film *La lunga strada azzurra* che ne ha tratto *Gillo Pontecorvo*. Kedennek finirà ucciso dalle fucilate che i soldati esplodono contro la folla dei pescatori in rivolta.

"La folla" (1928) di King Vidor

"Via dalla pazza folla" (2015) di Thomas Vinterberg

Commovente Gramsci, questa è storia senza film, che ai tempi della fondazione del Partito Comunista d'Italia, a Torino, si rivolgeva ai fanti della Brigata Sassari, suoi e miei conterranei, gli stessi fantaccini reduci dal Carso, per chiedergli di non sparare contro gli operai in sciopero.
Un episodio che richiama tante folle da Primo Maggio e dintorni.
Salvatore Giuliano (1962) di Francesco Rosi, racconta la festa del Primo Maggio che diventa tragedia, strage di Stato. Il 1° maggio 1947, la banda di Salvatore Giuliano spara contro lavoratori, poveri, contadini, venuti a manifestare contro il latifondismo e per la ripartizione delle terre a Portella della Ginestra, una vallata vicina a Palermo. I manifestanti, oltre duemila, sono arrivati a piedi, a dorso di mulo, su qualche camion. Sventolano le loro bandiere rosse dove sono ben visibili la falce e il martello dei socialisti e dei comunisti. Ci sono anche donne e bambini. La banda Giuliano, criminale legato alla mafia, messo a capo di un movimento indipendentista, manovrato dai servizi segreti italiani e di più americani, apre il fuoco contro i manifestanti, raffiche di mitra per oltre un quarto d'ora. Restano uccisi in undici e altri moriranno nei giorni successivi. Innumerosi i feriti. La macchina da presa di Francesco Rosi è come fosse là sul campo, prima lontana poi mano mano dentro la strage. A morire i senza terra, i giusti, gli innocenti, quanti con il lavoro reggono il mondo.
È che la strage di Portella della Ginestra continua. Ce ne erano state altre prima e il cinema le ha sempre raccontate, per spezzoni, per richiami, per opere intere. Le cannonate di Bava Beccaris, generale, un altro criminale, a Milano, nel 1898, contro altri poveri e affamati scesi in piazza per reclamare pane. Ottanta e passa morti. E i minatori di Buggeru, nel 1904, altri quattro da mettere nel novero, «neri compagni mal sepolti» li canta Sebastiano Satta, uccisi dai soldati mandati contro di loro.
Non ci sono avvenimenti e sommovimenti, insurrezioni e tumulti, restaurazioni e rivoluzioni, guerre e paci, spettacoli di qualsiasi genere, sport di massa e benedizioni urbi et orbi senza concorso di folla.
La folla è insieme principio ed esito dell'individuo massa, sia che resti tale, solus, come il seriale *signor Hulot* di Jacques Tati o lo scoppiato Lulù Massa (Gian Maria Volontè) nel film *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri.
Dalla fabbrica che non c'è più alla guerra che c'è sempre. Una folla immensa, oscena, riprovevole, di cui ancora vergognarsi in quanto italiani, è quella che risponde in boato «Vinceremo» alla delirante pantomima di Mussolini che annuncia dal balcone di Piazza Venezia, a Roma, il 10 luglio 1940, che informa gli italiani di terra, di mare, dell'aria, che

"Salvatore Giuliano" (1962) di Francesco Rosi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'ora segnata dal destino è finalmente giunta eccetera eccetera. È la dichiarazione di guerra contro Francia e Gran Bretagna. L'immane della tragedia al servizio della farsa sostenuta da un criminale buffone. Milioni e milioni di morti, a decine.

Stessa identica folla, quella del 10 giugno a Piazza Venezia, del *Crucifige* per Gesù e la richiesta di liberazione di Barabba come vediamo in tanto cinema dove le masse, le comparse, devono essere governate da tanti assistenti alla regia perché ciascun individuo-massa rispetti il copione assegnatogli e il risultato definitivo sia quello voluto, parte notevole gli incassi al botteghino. Anche a questo serve la folla. Leggi *Ben Hur*, *Il re dei re*, *I dieci comandamenti*, tanti *Guerra e pace*, pure *Spartacus* di Dalton Trumbo e Stanley Kubrick (l'esercito spagnolo vestito da legionari romani) pure *La grande guerra* di Mario Monicelli (qui è un intero reggimento dell'esercito italiano a fare da comparsa, raccontava Pasqualino Zizi che, quando li hanno impegnati in scene di battaglia quasi quasi ci scappava il morto per davvero) e altro. Nello sport ci sono come archetipi *Olympia* di Leni Riefenstahl, musa di Hitler, sulle olimpiadi di Berlino nel 1936 e *Ciò che l'occhio non vede* di diversi autori sulle olimpiadi di Tokyo nel 1964, il formarsi della folla, della massa, reso in dettaglio.

In sardo esiste una maniera di dire, «errer a pare», che significa mettere insieme, radunare. *Su toccu de errer a pare* è il suono della campana che chiama a raccolta la gente per i funerali, nel piazzale della chiesa o davanti alla casa del morto.

Uno dei momenti più bui del radunarsi di folle è quando questo avviene per godere dello spettacolo della morte. Ne scrive in maniera efficace Leonardo Sciascia specialmente in *Cronachette* (1985) e in *Morte dell'inquisitore* (1964).

In *Cronachette* ricostruisce il caso di don Alonso Giron, nobile palermitano del XVIII secolo imparentato con i viceré, un avventuriero, sanguinario pirata per conto del re di Spagna, un intoccabile. È anche l'amante di una Desiata Rojas e frequenta la casa di questa donna, madre di Petra e Giacoma, insieme ad un Francesco Insestasi, personaggio delle sue stesse risma e caratura morale seppur non dello stesso sangue nobile. Nella casa delle Rojas c'è a servizio un ragazzo, Battista, proveniente da Napoli. Verrà ucciso proprio da don Alonso perché il «creato» aveva visto quanto non doveva vedere. Ucciso e, tutte e tutti d'accordo, decapitato e nascosto. Al suo ritrovamento scatta l'inchiesta da parte delle autorità che non tardano a scoprire i responsabili del delitto. Don Alonso, le donne e Inestasi che su lui si appoggiavano, credono nell'impunità. Ma sono cambiati i tempi. Meglio: è cambiato il gioco delle alleanze. Così i cinque vengono condannati a morte e giustiziati. Nella morte si rivela la diversità. Le tre donne e Insestasi periranno dopo atroci torture e dopo che «il boia salta ad appendersi alle spalle della ragazza [Giacoma], che dondola con lei». La ragazza «non potea morire» perché aveva indosso «l'abito di Nostra Signora del Carmino». Fu necessario levarglielo. Don Alonso invece ha il privilegio di venire decapitato senza aver prima subito patimenti riservati agli altri. «Appena morto, don Alonso ritornò tra i suoi. Ne composero il corpo, lo misero dentro un tabuto rivestito di damasco nero, dodici torce nere tenute da dodici spagnoli gli si accesero ai lati. Ai rintocchi dell'avemaria, il corteo si mosse. Non c'era dietro il viceré, ma lo rappresentava don Martino de Cordova, nipote. E c'era il principe di Pacheco, il marchese di Santa Croce, don Luis Zapada, quasi tutta la corte vicereale e quasi tutti i nobili della città. Litaniavano i preti della parrocchia di Santa Maria degli Angeli, dove don Alonso doveva essere sepolto, e i monaci di quel convento. Un cupo, solenne funerale; forse il più bello che si sia mai visto a Palermo». È una parte della spettacolarità. L'altra così dice: «Fu fissata l'esecuzione per il giorno 8 [1613]. Poiché nel mese di agosto quasi tutte le famiglie di medio e alto ceto, allora come ora, se ne stavano in villa, chi nelle vicine contrade chi in quelle dei lontani feudi, ci fu un precipitoso ritorno in città: per non perdersi una così gran festa. "Furono a veder questa giustizia", dice il cronista, "tutti li cocchi di Palermo e tante genti che il piano non pareva". E cioè le carrozze dei nobili in cerchi concentrici al palco delle forche e della mannaia; e il popolo che mareggiava intorno a quell'anfiteatro e vi si insinuava, colando tra le ruote e i piedi dei cavalli, non solo per vedere meglio ma anche per ripararsi dal feroce sole pomeridiano. Gli alabardieri, che facevano cordone intorno al palco, a stento, e prodigando colpi, riuscivano a non farsi travolgere».

Quarantacinque anni dopo, sempre a Palermo, altrettanta e forse più marea di gente assistette al supplizio di un altro eretico, Diego La Matina, che già condannato a morte aveva ucciso il suo inquisitore, il vescovo Cisneros, a colpi di muffole, i ferri che gli tenevano incatenate le mani.

Le folle che popolano quotidianamente gli spettacoli della ghigliottina, al tempo del Terrore nella Rivoluzione francese sono uguali a quelle di Palermo di quasi due secoli prima.

Anche qui una storia significativa resa teatro-oratorio e cinema.

Compiègne, dipartimento dell'Oise, Piccardia, a 65 km da Parigi. 17 luglio 1794. Sono passati 5 anni e 3 giorni dal 14 luglio 1789, presa della Bastiglia, inizio della Rivoluzione Francese. Prendiamo dai *Dialoghi delle carmelitane* (1949) di Georges Bernanos, la stessa scena teatrale poi realizzata, con qualche variazione, nel film *Les Dialogues des Carmélites* (1960) di Philippe Agostini e Le Père Brukberger, con la supervisione del maestro Robert Bresson.

La scena è una piazza, Place de la Révolution. «Le carmelitane scendono dalla carretta ai piedi del patibolo. In prima fila tra la folla assiepata si riconosce, con un berretto frigio, il prete che mormora l'assoluzione, fa un segno di croce furtivo e scompare rapidamente. Subito le suore intonano il *Salve Regina*, e poi il *Veni Creator*. Le loro voci sono limpide e saldissime. La folla, impressionata, ammutolisce. Del patibolo non è visibile che la base, dove a una a una le suore salgono, continuando a cantare, ma via via che scompaiono il coro si dirada. Soltanto due voci, soltanto una. Ma in questo istante, da un capo all'altro della grande piazza s'alza una nuova voce, più nitida, più risoluta ancora delle prime, che pure ha come un accento infantile. E si vede avanzare verso il patibolo, fendendo la folla sconcertata che si fa da parte, la piccola Blanche de la Force. Sul suo volto sembra non esservi traccia di paura». È l'atto finale «di uno dei più brutali e inutili eccidi della rivoluzione francese», scriveva sul "Corriere della Sera" Francesco M. Colombo il 17 novembre del 1999, recensendo l'allestimento all'Opéra Garnier di Parigi di *Les Dialogues des Carmelites* (1957) di Francis Poulenc, orchestra e coro diretti dal giapponese Seiji Ozawa. «Tre ore di meditazione sulla preghiera e la morte, sulla grazia, l'angoscia, il martirio: niente corna, coltelli, rapimenti, duettoni» Le Carmelitane di Compiègne furono immolate dal Terrore che invase la giustezza della Rivoluzione. Robespierre e Marat prevalsero su Danton. Un mare di sangue per niente necessario. Qualche secolo dopo quell'eccidio dirà Mao Tze Tung che la «rivoluzione è un atto di violenza». Dice Bernanos nei suoi Dialoghi:

«Il Tribunale pronuncia la condanna a morte delle sedici carmelitane (compresa madre Maria dell'Incarnazione, condannata in contumacia) per «aver formato conciliaboli controrivoluzionari, intrattenuto relazioni epistolari fanatiche e custodito scritti liberticidi». Menzogne. Una Rivoluzione deve sapere fare buon uso della menzogna, l'ambiguo deve stare nell'ora della battaglia non nel compimento di un massacro a freddo. Les Carmélites vennero ghigliottinate perché non vollero sacrificare alla dea ragione, sola e assoluta, perché non abiurarono la loro regola monastica. In fondo non vollero cedere al fanatismo, anche a quello delle folle, al politicamente corretto che rende bestie anche i migliori rivoluzionari.

Nonostante tutto noi continuiamo a essere individui che guardano con compartecipata alternanza di ragioni e passioni al farsi dei movimenti di folla che sanno rendere rivoluzione la rivolta. Ma è possibile?

"I dialoghi delle Carmelitane" (1960) di Raymond Leopold Bruckberger e Philippe Agostini

Natalino Piras

Incontri che diventano storie nelle fotografie di Arturo Zavattini

Viaggio al Sud: Arturo Zavattini, Francesco Faeta. Postcart edizioni, Roma 2025, sembra di sognare

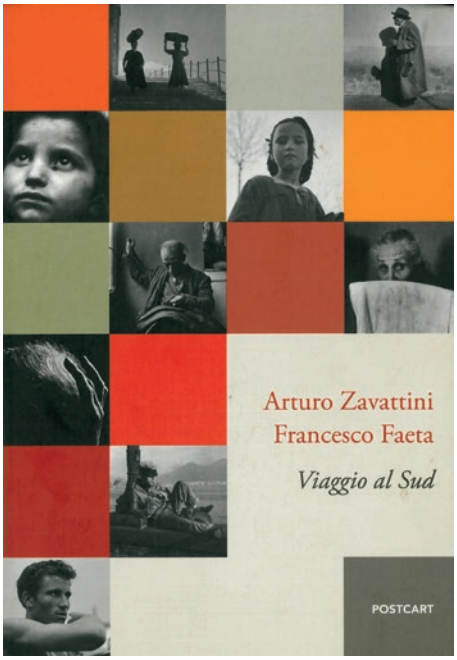
Maria Carla Cassarini

Introdotto dal curatore Francesco Faeta, *Viaggio al Sud* offre una silloge dell'opera fotografica di Arturo Zavattini, un fotografo rimasto per troppi anni nell'ombra. Si tratta di un percorso iniziato nel 1952 al seguito di Ernesto De Martino per una spedizione etnografica in Lucania, poi proseguito nel tempo tra una tappa e l'altra del lavoro di operatore cinematografico e di direttore della fotografia. Il volume di F. Faeta, *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*, inoltre *Passeggiata napoletana*, *AZ-Arturo Zavattini fotografo*, con il catalogo della mostra tenuta a Roma dal 3 aprile al 3 giugno 2018, *Arturo Zavattini fotografo. Viaggi e cinema (1950-1960)*, tutti a cura di F. Faeta e G. D. Fragapane - per non dimenticare il più recente *Zavattini & Zavattini* con i testi di Gianni Berengo Gardin, F. Faeta, G. D. Fragapane e Virgilio Tosi -, hanno fatto scoprire uno dei più sensibili fotografi della realtà italiana e non solo, negli anni della Guerra Fredda. Anni che sono anche quelli della ricostruzione e della resilienza italiana, della rivoluzione a Cuba e delle prime imprese spaziali. In una rara intervista concessa a Faeta il 15 marzo 2018 e riportata nel volume *Viaggio al Sud*, Arturo Zavattini rivela: «Più volte ho affermato la mia ambizione di essere riconosciuto come fotografo, e quanto tenessi a questa cosa; ma se qualcuno mi avesse chiesto cosa intendessi, non sarei stato in grado di spiegarlo»[1]. Leggendo questa breve autoriflessione, affiora alla memoria quanto osservava Jorge Luis Borges in una delle sue lezioni tenute ad Harvard tra il 1967 e il 1968 richiamandosi a un famoso passo delle *Confessioni*: «Ho una citazione di Sant'Agostino che credo faccia proprio al caso nostro. Ha detto: "Cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede non lo so più". Provo la stessa cosa nei confronti della poesia». E se della poesia Borges avverte il "tocco", il "fremito", tale è la fotografia per Arturo Zavattini: un modo di far poesia attraverso scatti come versi, dettati da un'emozione, da un desiderio empatico di approssimarsi, così che la vita, colta nell'attimo, trascorre nell'immagine e si fa vita partecipata. E allora si costruiscono storie che emergono da una quotidianità di gesti, opere e rapporti umani, che ne tracciano la trama. Sempre lungo il filo del «desiderio di rappresentare "gli umili", i loro sembianti, il loro mondo», secondo quanto A. Zavattini dichiara a Francesco Faeta. Basta scorrere le pagine illustrate di questo nuovo libro, presentate e contestualizzate dal *Vademecum* del curatore. Pagine suddivise in sequenze, cui merita il conto dare un'occhiata, lasciando a Faeta ogni ragguaglio in merito e al lettore il piacere di sprofondarsi nell'analisi di un itinerario artistico che si riporta a una più ampia storia della fotografia e della cultura nel secondo Dopoguerra. Poiché la formazione fotografica di Arturo Zavattini avanza tra le riviste «Life», «Ferrania», «Progresso Fotografico», «Popular Photography»; guardando a Henri Cartier- Bresson e a contatto con maestri della fotografia: Paul Strand (insieme a Cesare Zavattini e ad Arturo alle prese con i sopralluoghi intorno a Luzzara per il libro-inchiesta *Un paese*), «Federico Patellani, Giacomo Pozzi-Bellini, Herbert List, Ernst Haas». Inoltre, osserva ancora Faeta: «Attraverso la fotografia di Strand giungeva ad Arturo, in modo diretto o indiretto, la lezione del realismo americano, delle grandi inchieste sul mondo delle campagne e sul sottosviluppo agrario, della Farm Security Adminstration, di Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Sahn, lezione che egli elaborava a contatto con quel movimento neorealista italiano in cui veniva crescendo»[2]. Non meno preziosi i consigli del grande direttore della fotografia Otello Martelli, suo futuro suocero, di cui Arturo fu assistente. Un panorama, dunque, dove viaggiare a lungo. Cinque tappe o, secondo la definizione dell'autore, "sequenze", tutte in bianco e nero.

A partire da *Tricarico 1952*.

Paese di scale e salite verso orizzonti aperti, che quasi sembra di coglierne la vertigine. Sfogliando il volume *Arturo Zavattini fotografo in Lucania*[3], avevamo già provato l'impatto emotivo dell'incontro con il tempo dei suoi abitanti[4], con il sudore della loro giornata, il gioco fatto di niente

Tricarico (Matera) 1952



dei bambini, l'orgoglio di vivere del proprio lavoro, l'allegria del sabato sera; con una povertà che non è miseria. E l'emozione si rinnova. Arturo Zavattini era stato inserito per caso nell'equipe di Ernesto De Martino, poiché occorreva un fotografo professionista e l'etnologo, parlando con Cesare Zavattini, aveva colto al volo la sua allusione all'abilità fotografica del figlio. Un particolare che riferisce lo stesso Arturo conversando con Faeta e ricordando come, in mancanza di indicazioni precise, si fosse «trovato sul luogo senza sapere esattamente cosa [...] fare». «Così, data la mia passione per la fotografia, ho cominciato a interpretare a modo mio questo compito, senza capire esattamente in cosa consistesse. Ho fotografato quello che interessava a me, pensando che poi avremmo scelto insieme le immagini [...] ricordo che non mi fermavo mai, sfruttavo ogni momento della giornata»[5].

È tuttavia probabile che, conoscendo gli studi di De Martino, Arturo Zavattini abbia anche seguito un itinerario fotografico in linea con le sue ricerche.

Il viaggio prosegue: seconda tappa. Faeta funge da guida, di nuovo informando su luoghi e circostanze. *Il mago di Pico 1952*. Un titolo intrigante che rivela l'interesse etnografico di Arturo Zavattini ancora nel clima della spedizione in Lucania. Le immagini raccontano e suggeriscono da sole. L'autunno incalza. Eppure, sfumature impalpabili di grigi, che si illuminano in trame sottili di rami sullo sfondo del cielo, sembrano un lontano preannuncio della primavera. Ma l'aria è pungente. Avvolto nella sua cappa il mago di Pico. Chi era costui?, verrebbe da chiedersi. Chi era l'uomo

segue a pag. successiva

1 *A. Zavattini, F. Faeta, Viaggio al Sud, Postcart, Roma 2025, p. 20.*

2 *Id., p. 9 e pp. 18-19.*

3 *A cura di F. Faeta, Federico Motta Editore, Milano 2003.*

4 *Maria Carla Cassarini, Raccontare la Lucania per immagini: l'arte fotografica di Arturo Zavattini, «Ciemme», a. 33, n. 145, dicembre 2003.*

5 *Intervista con A. Zavattini, Roma, Archivio Zavattini, 15 marzo 2018, riportata in: A. Zavattini, F. Faeta, Viaggio al Sud, Postcart, Roma 2025, p. 33.*

segue da pag. precedente

Mago di Pico

dall'apparenza bonaria, ritratto durante una delle sue pratiche magiche, un esorcismo a distanza sugli indumenti di una ragazza emigrata in America, e che una tradizione rurale e pagana (nel senso etimologico del termine) ha chiamato a rinfrancare latenti speranze, come il Giuseppe di *Miracolo a Milano*? Non ha niente dei maghi televisivi, il mago di Pico, nessuna malizia, nessun lampo malefico tradisce la pace che comunica la sua fisionomia. La mano grassoccia trasmette calore umano e rassicura. Intanto nei dintorni, i ragazzi, mani in tasca e aria spavalda, si divertono a imitare i "grandi" sotto una croce votiva. Bambini già proiettati nel mondo degli adulti con il desiderio delle loro opportunità o con la coscienza delle reponsabilità che le accompagnano. Riservata nello sguardo, una bambina va a scuola consapevole dell'impegno che l'attende e della sua importanza. Impossibile sfuggire all'attrazione affettiva di quella figurina in ciocie che procede con la cartella sottobraccio lungo il sentiero selciato, tra ulivi e giovani faggi. Già predisposta, nel suo vestitino di lana e nel dignitoso atteggiarsi del volto, a ricevere le giornate di una nuova stagione dell'anno e della vita. Chi sa che ne è stato di lei, vissuta in quel piccolo borgo in provincia di Frosinone che oggi ha quasi dimezzato i suoi abitanti scesi da 4000 a circa 2500?

Ma non si vogliono rubare i dettagli alla ricca esposizione di Francesco Faeta, meglio lasciare al lettore il gusto di attingerli direttamente seguendo le pagine introduttive del testo.

Torniamo agli scatti di Arturo Zavattini: *Matera 1957*. Nelle corti, tra vecchie case, ferve il lavoro delle donne, quello senza elettrodomestici e che nessun sindacato considera un mestiere da inquadrare: il bucato nei mastelli, la stenditura dei panni, la cura dei bambini. Le matasse di lana appese a fili sorretti da bacchettoni, secondo una procedura secolare, raccontano di un'industria legata alla pastorizia e gestita da mano femminile. Muli, cavalli e carri sono mezzi di trasporto e di lavoro per uomini avvezzi a una fatica che non conosce se non brevi pause: magari a una fontana, tra una mansione e l'altra o dopo un tempo-lavoro fissato dalla luce del giorno. Aleggia un senso di provvisorietà tra quei muri fatiscenti, che

Matera 1957

pure portano l'impronta di un passato dignitoso. All'angolo di un pilastro, sotto il capitello, è visibile l'annuncio «Si vende». Per quanto tempo ancora sarà possibile restare? Intanto i bambini, prendendo a esempio gli adulti del paese, hanno formato una loro comunità e si radunano in un piccolo spiazzo, una piazzetta che vive di loro. Non hanno bisogno di parchi giochi: per divertirsi basta la fantasia, e tutto è intrattenimento per i più piccoli, che assistono ai loro giochi. Ed ecco lo spettacolo per eccellenza, cui prende parte tutta le gente del posto. Sotto i panni stesi sfila la processione dei novelli sposi. Un'occasione per sfoggiare l'abito nuovo. Una signora azzarda il *renard*, ma è di spalle e non può figurare come forse vorrebbe. Bambini a frotte, con il vestito della domenica. Si accompagnano gli sposi facendo ala all'automobile che li porterà via, quasi spinta dai ragazzi appoggiati al bagagliaio e intenzionati a non perdersi le ultime fasi della festa.

Oggi quel divertimento senza giocattoli, eppure fatto di tutto, riaffiora fermato nel tempo di uno scatto e lascia la nostalgia di un calore umano svaporato negli anni. Consegnato all'efficienza dell'industria e dei suoi prodotti; ormai fagocitato dall'impianto onnivoro di un profitto esasperato. *Save the children!* verrebbe da gridare presentando agli occhi del mondo queste e simili fotografie, manifesto di un'infanzia intoccabile. Dimostrazione che i bambini

Aversa 1957

non si nutrono "di solo pane", ma anche di fantasia lasciata libera di sprigionarsi oltre i confini di un calcolo economico.

Sono immagini che descrivono un ambiente e una civiltà, ma che non limitano l'interesse all'aspetto etnografico. Al di là di ogni etichetta, sembrano rispondere piuttosto a quella tensione emotiva verso l'essere umano, nelle sue contraddizioni e nelle sue sorprendenti risorse, che nel dopoguerra aveva animato il progetto di *Italia mia*. Si trattava del film che Cesare Zavattini aveva pensato per la regia di Vittorio De Sica prima e di Roberto Rossellini poi, perseguendolo quindi negli anni con altri registi, senza riuscire a realizzarlo. Un'empatia, dunque, che si rivolge soprattutto verso l'uomo *in fieri* rappresentato dal mondo infantile, con il suo carico di attese e di curiosità, con la sua capacità di cogliere in ogni evento un motivo inatteso di svago e di partecipazione giocosa alla vita degli adulti. Era l'aria che Arturo Zavattini ha respirato in famiglia, basti pensare ai tanti soggetti di Za, da quelli realizzati agli altri rimasti nel cassetto, che avevano per protagonisti i bambini. E tra questi ultimi (non è il momento di citarne altri), *Il giro del mondo*, un film inchiesta che prevedeva un episodio in una piazza di Tunisi con l'incontro dei fanciulli di tutte le razze, quasi a chiedersi se davvero esista una razza di uomini che non sia solo quella umana, guardando specialmente all'infanzia.

Dai bambini lo sguardo si sposta sui vecchi: *Aversa 1957*, quarta tappa. Arturo Zavattini va a visitare il mendicicomio della città. Come racconta, lo accompagna Paolo Nuzzi, l'amico cineasta che Arturo aveva conosciuto sul set del film *La strada* di Fellini. Nuzzi era allora aiuto regista, A. Zavattini assistente operatore di Otello Martelli. «Mi propose: 'Venendo a Napoli, potrebbe sicuramente interessarti fare una sosta ad Aversa, dove ti raggiungerei per accompagnarti al mendicicomio della città. Lì durante la guerra siamo stati sfollati [...]'. Ci andammo e mi trovai di fronte a una realtà che non conoscevo, che mi metteva in un grande imbarazzo, insieme a tristezza e commozione»[6]. Quasi ripreso in un piano sequenza, un vecchio sembra incedere verso il fotografo tra l'indifferenza di altri quattro ospiti, chiusi nell'ombra di un loro limbo, incapaci di speranza e di disperazione; assopiti nel sonno desideri e delusioni. E l'uomo dal cappotto sdrucito, con una bottiglia in tasca continua ad avanzare, lo sguardo vacuo. In una mano tiene un barattolo, sollevato quasi in attesa di un brindisi, con l'altra batte il bastone sui muri a indirizzare il cammino. È cieco-e-basta: non esistono ancora per lui né la delicatezza di chiamarlo "Non vedente" o "ipovedente", né le attenzioni che l'accompagnano, né i diritti che ne conseguono. Lo ritroviamo nel refettorio. Non ha lasciato il cappello e neppure si è tolto il cappotto, simboli di un decoro che pure ancora sopravvive nell'oscurità del suo silenzio.

La scelta di aprire e chiudere con lui questa sequenza fotografica, che scandisce le ore della sua giornata, sembra dare un volto al peso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dello squallore che si respira nell'ambiente. Anche se non sfugge all'obiettivo qualche tentativo di reagire e di resistere in nome di una trascorsa agiatezza. Allora c'è chi esibisce un collo di pelliccia sul cappotto di buona fattura e si ritira ad ascoltare la radio fumando il sigaro. Un vecchio attore di prosa? o un Mobbi redivivo e caduto in disgrazia, che ha sostituito il cappello a cilindro con un Borsalino ancora in buone condizioni?, verrebbe da chiedersi. E c'è chi torna al proprio mestiere di sarto e aggiusta alla meglio il vecchio pastrano, conservando la caparbietà e il ciuffo ribelle del "mastro"; orgoglioso della sua arte antica e forse, nel suo immaginario, artista più che artigiano. Qualcuno trova nella lettura del quotidiano «Il Mattino» un contatto col mondo esterno e un motivo di colloquio con l'amico. Ma le donne sembrano soccombere *obtorto collo* al dilagare dell'uggia in ogni stanza, nonostante qualche sprazzo di luce in sguardi ancora vivi, e non si spenga il sorriso della vecchia accarezzata dalla suora. Sguardi ovunque, che inutilmente tenterebbero di attingere lacrime in pozzi dissecati di dolore. E la commozione del fotografo illumina quei volti in un sapiente gioco di luci e ombre, proiettate sui particolari come in un quadro di Caravaggio. Vita partecipata, appunto, si diceva. Mentre il pensiero corre all'*incipit* del soggetto di Za per il film *Umberto D.* di Vittorio De Sica: «Che cos'è un vecchio? I vecchi puzzano, disse una volta un ragazzo». E questo o un altro ospizio simile avrebbero costituito per Umberto D. un futuro intollerabile.

Napoli 1957: ultima tappa. Francesco Faeta ragguaglia ancora su luoghi e circostanze con competenza di riferimenti tecnici e artistici. Osserva, infatti: «Pur mostrando una notevole capacità etnografica e una profonda e intelligente considerazione per la metropoli e per i suoi abitanti, queste immagini presentano un certo cambio di indirizzo linguistico da parte del fotografo. Oltre che, naturalmente, un deciso mutamento di scenario: il mondo rurale e paesano precedentemente esplorato è alle spalle, di fronte una nuova dimensione urbana» [7].

Dunque, dopo il mendicicomio di Aversa, il cielo si riapre, mentre l'obiettivo della Nikon S2 si sposta sul lungomare di Napoli o per le vie e piazze della città, tra un dinamismo di sguardi incuriositi. Testimoniano la vitalità di gente che non si lascia abbattere dai disagi. Un fotografo di strada dirige la posa di un cliente. Per il fare estroso e la *mise* sembra uscito dal film *I vitelloni* di Fellini, tanto ricorda il capocomico Sergio Natali interpretato da Achille Majeroni. Un suo aiutante regge il panno bianco dello sfondo. L'attrezzatura, rigorosamente sul treppiede, è predisposta per ogni richiesta, dalla foto ricordo a quella per la carta d'identità e le varie esigenze burocratiche. L'ozio, quello di chi fa una pausa di lavoro o quello coatto di chi ancora il lavoro non l'ha trovato o l'ha perso, diventa in questi scatti un'occasione per nuove conoscenze. Ci si raduna in piccoli gruppi, si guarda. Lo sguardo, che si prolunga, cattura uomini e cose, si fa pensiero e memoria. Più tardi, sarà per molti tema di considerazioni, racconti e forse ironie, in altri incontri.

Cinema Gloria, Via Arenaccia, Napoli

Si raggiunge il Cinema Gloria, nel rione di San Giovanniello, in Via Arenaccia. Teatro nei primi decenni del '900, poi cineteatro (con tetto apribile) dal 1930. Affidato per l'allestimento e i decori al pittore e architetto futurista Carlo Cocchia, rappresenta uno dei primi esempi napoletani di multisala. Due sale, dedicate l'una a spettacoli per bambini e l'altra per adulti. Dopo avere attraversato il secolo come luogo di spettacolo, sia pure con alterne vicende, chiuso negli anni Novanta, ora è posto in vendita, ridotto a un capannone commerciale, di cui vantare solo i metri quadrati. La fotografia, che si apre su due pagine di *Viaggio al Sud*, documenta la presenza ancora dignitosa di un luogo culturale stuprato dalla guerra, risorto, caduto nell'incuria, invaso da topi e fantasmi. Tanto che su «La Repubblica», Pier Luigi Razzano ne ha fatto il soggetto di un suo "racconto dell'estate" 2025, *I fantasmi del Gloria*[8]. Già comparsa in *Passeggiata napoletana*[9], la foto è ripresa come testimonianza iconografica in un articolo online di Carmine Lucci (29 ottobre 2020) intitolato *Ex teatro cinema Gloria all'Arenaccia, quello che ne rimane*[10], che ripercorre la storia del locale.

Ma se ci lasciamo sedurre dall'immagine, abbandonando il senno di poi, possiamo entrare nel fermento dello spazio antistante il cinema. Ad esempio, fermarci a osservare i manifesti, ai lati dell'ingresso, che illustrano la trama dei due film in programmazione con foto e didascalie da fotoromanzo. Di uno si scorge il titolo, Il ladro di Venezia[11] . Eppure non tutti sembrano attendere l'inizio dello spettacolo Questo è un luogo di ritrovo e di osservazione. Alcuni passanti rientrano dal lavoro, altri giovanotti conversano con un anziano seduto davanti all'entrata ancora sbarrata del cinema. Due bambini fanno merenda intorno a una madre sorridente e al padre, forse un invalido, ripreso di spalle, seduto su una sedia e avvolto in una coperta di lana scozzese. Tutto ha l'aria di un ambiente tranquillo in un pomeriggo tardo autunnale. Ogni spazio è un'occasione per incontrarsi. Ma c'è chi parte o programma di partire. E se, continuando il giro per le vie di Napoli, un carro funebre ricorda che «si muore» - come l'arciprete di Luzzara a un già consapevole Cesare Zavattini toltosi il cappello al passaggio del viatico -, sulla spalletta del lungomare, insieme al cagnolino addormentato ai suoi piedi, il giovane benzinaio, con un carnet di biglietti in mano, sembra sognare ben altra vita e forse un viaggio in nave che lo porterà in America. Suggestioni felliniane come il sogno di Moraldo o quello ancora più avventuroso di Carmine e Celestina in *Napoli-New York* di Gabriele Salvatores? «Partimos cuando nacemos», recita un verso di Jorge Manrique, tanto apprezzato da G. G. Marquez, ospite e amico di casa Zavattini. E chi può resistere all'impulso giovanile di realizzare l'*homo viator* dentro di sé? Non Arturo Zavattini, e *Viaggio al Sud*, ancora una volta, sembra dimostrarlo.

Maria Carla Cassarini

7 *Viaggio al Sud, cit., p. 42.*

8 *«La Repubblica», 9 agosto-6 settembre 2025.*

9 *A. Zavattini, Passeggiata napoletana, a cura di F. Faeta e G. D. Fragapane, Postcart, Roma 2017.*

10 *In riferimento alle "Fonti fotografiche", diverte la nota dell'autore: «La foto in bianco e nero è degli anni 50 e fu scattata dal fotografo Arturo Zavattini, sarebbe bello sapere da che libro è tratta visto che tutti se ne sono appropriati come se l'avessero scattata loro»! .§ https://www.rionesangiovanniello.com*

11 *Si tratta di una pellicola diretta da John Brahm, realizzata nel 1950 e ambientata nel XVII secolo. Protagonisti, Maria Montez, nei panni di Tina, e Paul Christian (Hubschmid), in quelli di Contarini.*

After the hunt di Luca Guadagnino, la sempre più difficile rappresentazione della verità

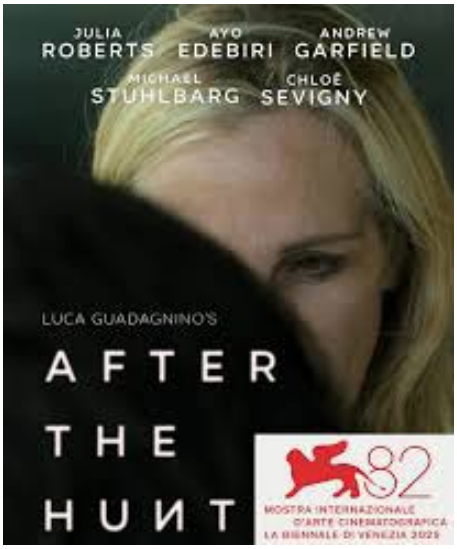
Tonino De Pace

È sempre piacevolmente labirintico il percorso narrativo di Guadagnino in quell'innervarsi nei suoi film di rapporti e relazioni umane radicate dentro strutture sociali precise che restituiscono il senso di precarietà laddove molti, invece, vedono lo snobismo da upper class. I suoi film – almeno la gran parte - sanno diventare forma e segno del difficile rapporto tra persone e il progressivo accomodamento relazionale diventa anche modalità di stare al mondo. È in questa direzione che va ricercata la presa sulla realtà di questo cinema che non smette di essere contemporaneo e al tempo stesso anche senza tempo.

Chiamami con il tuo nome diventava metafora – fin dal titolo – di questa condizione di adattamento alle condizioni dell'altro, ma perfino della necessità dell'altro come completamento, specchio di riferimento, in un innamoramento che supera la sessualità. In *Queer*, film eccedente e spericolato, avvolto in quell'aura letteraria dalla quale non vuole mai staccarsi, la forza del rispecchiamento necessario diventa ragione di vita e al tempo stesso terreno di un immaginario che spetta al cinema riprodurre. Se *Querelle* di Fassbinder diventava la tragedia cupa e mortale della sopraffazione che impedisce qualsiasi rapporto amoroso, *Queer*, invece, nella stessa esaltazione dei corpi diventa ironica ascesa del desiderio dell'altro in una ricerca di una connessione perenne che si materializza con la ricerca dello *yage* per una inseparabile e decisiva connessione. In altre parole, se Fassbinder sembra sottomettere i corpi dei suoi personaggi ad una tragedia quasi trascendente e preconizzata, Guadagnino li libera da questo destino alla ricerca di una felice congiunzione. Laddove persino *Bones and all* con il suo carico orrido lavora in questa direzione.

Con l'ultimo film il tema delle relazioni – in quell'accomodamento di cui si diceva – diventa più complesso e in questa rete si inserisce lo scivoloso tema della verità e della sua apparenza.

A Yale una delle principali Università americane nel dipartimento di filosofia insegna Alma Imhoff (Julia Roberts) che ha una relazione amichevole con Margareth (Ayo Edebiri) studentessa, lesbica, di colore che proviene da una famiglia ricca tra le principali finanziatrici dell'Ateneo. Un giorno Margareth racconta ad Alma di avere subito molestie dal professore Hank (Andrew Garfield). Alma amica di Hank, che è innamorato di lei, prova a venire a capo dei fatti. Ma la verità è sfuggente poiché anche il comportamento di Margareth non è lineare. L'ambiguo terreno dentro il quale si apre la scena di *After hunt*, un terreno mutevole e mobile, permette a Guadagnino, in continuità con la sua poetica, di estendere l'indagine sul tema delle relazioni. Il film intesse un canovaccio alleniano, una originale commedia metaforica, in un gioco delle parti che prende avvio dalla scrittura che finalizza la rappresentazione sospesa tra verità e falsità. In questo senso forse davvero *After hunt* è un film iperscritto nel quale la scrittura, i dialoghi, sembrano sempre reimmettere in circolo il tema dell'incerta verifica della verità. Una rappresentazione che si svolge dentro un determinato sistema, più annunciato che visibile, ma utile a stabilire i rapporti di forza e di dominio. *After hunt* finisce con l'essere, dunque, un film sulla rappresentazione della verità con gli occhi degli altri e sulla impossibilità di sfuggire a delle regole che i sistemi adottano. Il tema dell'altro torna spesso nel film e d'altra parte è una delle ossessioni del regista, che spesso triangola la sua personale rappresentazione evitando ogni dualismo.



Un film che attinge a più fonti dal già citato Woody Allen per l'impianto strutturale, a cominciare dai font dei titoli per continuare ai dialoghi che pongono in evidenza i temi dell'essere e dell'apparire e Luca Ragazzo in un articolo in rete su Doppiozero conferma che il film sia un omaggio all'alleniano *Un'altra donna*; attinge ancora al pensiero del '900, che ha provato a dare risposte alla verità sotto il profilo dell'apparire di sé stessi fino alla possibilità di relazionarsi dentro mondi ingiusti.

È proprio da questo riconoscimento dell'identità propria, da ricercarsi nello specchio che sono le parole degli altri, che Guadagnino sembra identificare una delle aree di interesse per la sua indagine sulla fragilità della verità e soprattutto sull'etica della verità dentro i nostri mondi precari e traballanti.

Guadagnino chiama in soccorso Hanna Arendt che per spiegare il tema della riconoscibilità di sé stessi aveva immaginato il paradosso di Ulisse che prevede la commozione dell'eroe greco non nel momento in cui il dramma della guerra di Troia si svolge, ma quando questa diventa oggetto del racconto. Ulisse, alla corte del re dei Feaci, davanti all'aedo che canta le sue stesse gesta si commuove. La filosofa tedesca su questo paradosso ha fondato il proprio pensiero sull'essere e sull'apparire, su quella riconoscibilità di noi stessi che non deriva da quello che facciamo o che diciamo, ma dalla percezione altrui. In altre parole da come gli altri ci narrano al mondo. Se questo è vero e non vi è dubbio che sia vero – in quell'ulteriore limite della verità che sconfina con il senso pirandelliano delle cose – non vi è dubbio che le conclusioni della pensatrice portino a ritenere che restiamo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

eternamente attori per gli altri e spettatori degli altri sulla scena della vita. Non è questo che fa Allen con i suoi film? Non accade questo quando egli stesso si trova coinvolto nelle sue storie? Il cinema di Allen sembra un continuo e sfaccettato rispecchiamento di sé stesso o meglio dell'immagine di Allen che noi abbiamo di lui.

È un modo dunque anche questo (anche per il cinema) di sperimentare il paradosso arendtiano e di scoprire quanto il cinema sia utile in termini di autoanalisi e di riconoscimento di sé stessi. Può dirsi che il paradosso di cui si parla sia una versione di *Chiamami con il tuo nome*? In quel rispecchiamento del titolo del film e in quello speculare del racconto didattico di Hanna Arendt? Che lo sia o meno, fatto sta che Guadagnino utilizza questo stratagemma inserendolo nel film durante una lezione di Alma. Ma non è l'unico riferimento ad un pensiero novecentesco che l'autore utilizza. Più avanti nel racconto è sempre la docente a parlare ai suoi allievi citando una celebre frase dai *Minima Moralia* di Theodor Adorno: *Non si dà alcuna vita vera nella vita falsa*. È la stessa Alma che spiega il senso della frase che sottolinea che non vi può essere una vita giusta in un mondo ingiusto. Siamo costretti ad accettare questo mondo, suggerisce il filosofo tedesco, perché non sapendo ciò che è giusto, in caso contrario ne usciremmo alienati.

Il regista palermitano opera ancora una volta una magnifica triangolazione tra pensiero e cinema e insistendo sull'affascinante tema delle regole e della verità, sulla loro consistenza e sull'eterno desiderio di infrangerle, realizza un film che sembra sospendersi su un delicato equilibrio, ma che invece poggia su fondamenta solide. Il suo cinema è considerato vuoto, addirittura insulso per alcuni, etichettato spesso con quell'insopportabile marchio di "radical chic". Ma, con le alterne vicende di ogni autore, ci sembra che il suo percorso non solo abbia il pregio di una coerenza evolutiva, ma anche di una ben radicata consistenza nel nostro tempo di mezze verità e post-verità, addentrandosi in quel labirinto di ambiguità e in quel terreno scivoloso dell'atteggiarsi della realtà che diventa sfuggente e difficilmente rappresentabile. *After hunt* non risolve il problema, ma genialmente lo mette in scena riducendo lo spazio e amplificandone, quindi, gli effetti.

Tonino De Pace

Teatro

Crisi di nervi

Il maestro Peter Stein porta in scena tre celebri atti unici di Čechov

Giuseppe Barbanti

"Speriamo di averlo fatto con successo" così il maestro Peter Stein chiosa le note di regia di *Crisi di nervi*. Tre atti unici di Anton Čechov, lo spettacolo prodotto da Tieffe Teatro e Quirino srl, che riunisce tre brevi ma veri e propri capolavori del grande autore russo, *L'orso*, *I danni del tabacco* e *La domanda di matrimonio*. Čechov si era ispirato alla commedia francese e al vaudeville, generi molto in voga in Francia negli ultimi decenni dell'800: definiva questi suoi atti unici "scherzi scenici" ovvero piccoli drammi quotidiani, ironici e profondamente segnati da quell'umanità che è il tratto dominante del suo approccio al palcoscenico. E il successo auspicato con invidiabile umiltà dal celebre regista tedesco, fra i più anziani tuttora in attività in Italia, non poteva non arridere allo spettacolo cui sono, infatti, andati due prestigiosi riconoscimenti, i Premi Le Maschere 2024 e Internazionale Flaiano 2025 per la regia teatrale. Ma è tutto il contesto della compagnia da elogiare, un'isola felice in una realtà dello spettacolo dal vivo che nel nostro Paese stenta sempre più ad assicurare la circuitazione di allestimenti che garantiscano una continuità creativa collettiva di spessore: le insidie che incontra il teatro di prosa così come lo conoscevamo sono sempre più numerose e su più versanti, dai nomi che hanno acquisito notorietà fuori del palcoscenico e rivendicano agevolati una presenza, spesso immotivata, anche in quest'ambito alle restrizioni economiche che rendono impossibile l'allestimento di testi che richiederebbero nutrite distribuzioni e spingono i produttori ad optare per lavori con uno al massimo due interpreti. In *Crisi di nervi, tre atti unici di Anton* Čechov, troviamo cinque protagonisti in scena in tre atti unici, con il solo Sergio Basile a dividersi fra *L'orso* e *La domanda di matrimonio*. A farli tali è non solo la loro bravura ma anche l'eccezionale regia di Peter Stein qui alle prese con personaggi che in preda a crisi di nervi, attacchi isterici, malattie vere o presunte tali litigano in continuazione fra loro: il pubblico odierno riesce a ritrovare nel modo talora grottesco, spesso esasperato in cui, frustrati da desideri e insoddisfazioni represse, si rapportano con la realtà il nostro quotidiano segnato da tensioni nelle relazioni interpersonali non molto dissimili. E qui è la concretezza della rappresentazione a farci percepire il corretto significato da attribuire ad un 'espressione non più di moda "rispetto per il testo nella messa in scena di un classico", vale a dire far emergere ciò che il pubblico odierno, ovviamente posto di fronte a vicende lontane nel tempo, può coglierci di vicino alla propria sensibilità. E non farne il pretesto per dire altro sotto lo scudo della fama di un grande autore. Ma veniamo allo spettacolo: sicuramente l'atto unico *La domanda di matrimonio* ha scatenato più di ogni altro ilarità fra il pubblico alle prese con gli incredibili tic e i repentini cambiamenti di stato d'animo da cui sono percorsi il solo apparentemente timido e, invece, di sicuro ipocondriaco pretendente (Alessandro Averone) e la fidanzata (Emilia Scatigno) che non comprende per buona parte della pièce di essere sul punto di venir richiesta in sposa. Gli effetti sono a dir poco esilaranti grazie anche ai ruvidi interventi di suo padre interpretato da Sergio Basile. Anche ne *L'orso*, in cui ritroviamo Basile nelle vesti di servitore della inconsolabile vedova Elena (Maddalena Crippa), che si deve

confrontare con le inverosimili intemperanze di un ex ufficiale che rivendica il pagamento di un debito non onorato dal defunto marito, nell'arco di mezz'ora la situazione si capovolge. Elena e l'ex-ufficiale infatti si innamorano. Il trittico giunge a compimento con l'assolo di Gianluigi Fogacci ne *I danni del tabacco*, dove la conferenza sui pericoli del fumo diventa il pretesto per una sorta di confessione pubblica sulle disavventure di una vita coniugale e familiare a dir poco tormentata. Uno spettacolo, quindi, che ci restituisce la grandezza di *Čechov* alle prese con quelli che definiva "i drammi più piccoli del mondo", anche grazie alle scene di Ferdinand Woegerbauer, ai costumi di Anna Maria Heinreich e al disegno luci di Andrea Violato.

Giuseppe Barbanti

*foto di Tommaso Le Pera

Gaza anno zero: la complicità non resta sullo schermo

Ali Raffaele Matar

Umoristi si nasce o si diventa? A imbattersi in Mazen Kerbaj, sulla carta o nella vita, quest'uomo dalla figura slanciata e l'espressione beffarda perennemente stampata sul volto, non lascia dubbi: la sua spiritosaggine sembra proprio una cosa innata. Dell'umorismo levantino, fuori dai confini mediorientali, si è sempre discusso poco, al contrario dello "humour yiddish/ebraico", celebrato tanto nella letteratura quanto nei salotti – dove c'è, persino, chi ha osato lodare la "creatività" dello Stato ebraico nelle stragi contro i civili, come nel caso dell'attacco terroristico dei pager, detonati a migliaia in Libano dai servizi segreti israeliani, uno dei crimini più aberranti della Storia che, paradossalmente, ha raccolto più elogi che condanne. Ma se da un lato c'è chi si diverte coi massacri, dall'altro c'è un'attitudine tutta libanese di riuscire a strappare un sorriso anche nelle circostanze più gravi, in guerra e in ognuna delle piaghe in cui versano il "Paese dei cedri" e la Palestina. Un carattere, questo, che negli anni ha fatto spiccare sul piano culturale i "fenici di oggi" tra gli arabofoni della zona. È in questa spirale geografica che Mazen produce i suoi fumetti, caricando di black humour tutte le tragedie del Medioriente: dall'aggressione israeliana in Libano del 2006, che ha ispirato una moltitudine di vignette pubblicate, a suo tempo, sul blog dall'artista (raccolte in volume da L'Association, prima, e da Fantagraphics, poi, in *Beirut won't cry*) alla guerra civile siriana, che ha provocato una delle crisi migratorie più gravi degli ultimi decenni (tema al centro di *Politique*, edito da Actes Sud e Arte nel 2019). Oggi, dopo anni di sporadiche apparizioni sulle pagine di Internazionale e in diversi festival locali e nazionali (dalla Mostra d'Oltremare a Napoli nel 2014 al Logos festival a Roma nel 2016, fino ad arrivare al MAXXI nel 2017 per *Home Beirut*, di cui aveva firmato la locandina), l'eclettico artista libanese fa il suo agognato esordio sulla scena editoriale italiana grazie a Coconino Press che sceglie di tradurre una raccolta di vignette realizzate nel corso del genocidio commesso da Israele a Gaza. Uscita in precedenza già in Francia e USA, *Gaza attraverso lo schermo* giunge in un momento particolarmente critico in cui, a causa del "Piano Trump" si sta cercando di eclissare l'attenzione mediatica sul genocidio per ridurre, così, l'entità delle proteste contro la complicità degli Stati occidentali. "Questo libro potrebbe non finire mai, perché non esiste il "senno di poi" per la Palestina: esiste solo il presente della catastrofe che non finisce mai e non permette speranza" – scrive nella prefazione Valerio Mastandrea. "Il senso del libro è tutto qui, nell'aver preso forma sotto il peso del dolore e dell'impotenza durante i fatti che accadevano, e nel permettere a chi legge di sentirsi sempre dentro un "durante" che non smette mai. Come se non ci fosse tempo per l'elaborazione, ma solo l'istante in cui il tempo si ferma, per azzerare la sofferenza e rimetterla in circolo". Non un vero e proprio fumetto ma una raccolta di wall of text e artifizi grafici, in cui spesso il (di)segno si fa appendice del gioco di parole di turno, l'opera di Kerbaj si contraddistingue rispetto ai lavori di Sabaneeh e Gina Koller Nakhle, autori di altrettante raccolte che denunciano il genocidio, per via del suo personalissimo filtro umoristico e la sua immediatezza, che genera riflessioni sul doppio standard e la complicità degli Stati occidentali ("*C'è ancora libertà di parola per dire che non c'è più libertà di parola?*"). È nel campo della denuncia che la sagacia di Kerbaj finisce per superare quella dell'omologa israeliana Rutu Modan, che ha avuto l'ardire di pubblicare in rete vignette satiriche in cui ironizzava su quanto stava (e sta tuttora) avvenendo a Gaza, senza mai denunciare il proprio governo. Un privilegio negato ai palestinesi, la cui vita ordinaria si è fermata, al contrario di chi vive nella zona d'interesse israeliana dove la vita procede in assoluta normalità – come se la mancanza d'empatia potesse essere considerata realmente "normale". Figlio dell'artista visuale Laure Ghorayeb e di Antoine Kerbaj, di cui Mazen ha firmato la biografia a fumetti per raccontare al mondo la vita di uno dei più grandi attori di teatro della scena araba del novecento, che ha avuto anche l'onore di recitare con la diva Fairuz, il fumettista ha saputo farsi carico del fardello culturale ereditato dalla famiglia, riuscendo a brillare tanto nel fumetto (contribuendo alla creazione della prima rivista di fumetto alternativo arabo, *Samandal*) quanto nella musica sperimentale, con progetti come *Asfourieh* (gioco di parole tra rifugio per uccelli e manicomio). Nel 2010, Dar Al-Adab, l'editore di narrativa libanese di maggior spicco per quanto riguarda il numero di pubblicazioni, ha fatto il proprio ingresso nell'ambito del graphic novel proprio grazie a un'opera di Kerbaj, una raccolta di geniali strisce, apparse sul quotidiano beirutino Al-Akhbar, intitolata *Questa storia sta accadendo* (هذه قصة تحدث الآن/*Cette historie se passe*), ponendo così, per la prima volta in Medioriente, sullo stesso piano letteratura e fumetto. Personaggio ricorrente della raccolta è un artista contemporaneo senza nome – alter ego dell'autore – alle prese ogni giorno con disparate preoccupazioni socioculturali, che non fa che domandarsi se sia più etico perseguire progetti personali, onesti e sentiti, o commerciali, dai frutti immediati, se è meglio lasciarsi andare allo sperimentalismo grafico o restare sui binari sicuri dell'arte tradizionale, già collaudata e, dunque, vendibile. Specchio di una generazione di artisti arabi, alle prese anche con i più comuni problemi quotidiani: il continuo aumento dei prezzi dovuto alla crisi economica, il continuo blackout di corrente, le false elezioni politiche, l'assedio israeliano a Gaza e in Libano, fino ad arrivare all'eredità dei fenici stessi. Lo stile grafico che l'artista adotta in tutte le sue strisce è sperimentale, personale e fuori dagli schemi. I suoi personaggi non hanno mai lo stesso aspetto. Mutano in base al loro stato mentale: schizzati, scarabocchiati, mutevoli, talvolta realistici, talvolta cartooneschi… Ed è proprio in quella serie di vignette che Kerbaj mostrava particolare attenzione alla tragedia palestinese. Geniale la resa grafica del campo profughi palestinese che ricorda volutamente il memoriale dedicato alle vittime dell'Olocausto a Berlino, città in cui Mazen vive e che, più di tutte in Europa, ha represso le manifestazioni di solidarietà con i palestinesi. Ma nessuna repressione statale può impedire a un vero artista di esprimersi e prendere posizione, con ogni mezzo a sua disposizione.

Ali Raffaele Matar

Martirologio di Andrej Tarkovskij. Per un'estasi formale

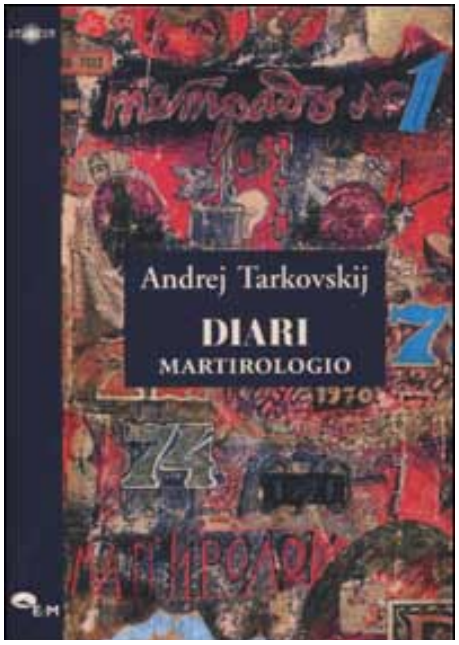
Liliana Cantatore

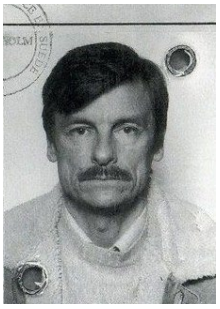
Cagliare il dolore per un'estasi formale. (Andrej Tarkovskij, *Martirologio – Diari 1970. 1986 Edizioni* della Meridiana, Firenze 2002) Secondo il regista russo è questo il compito dell'arte in generale e del cinema in particolare. C'è tutto Tarkovskij in questa breve e folgorante affermazione. Del resto, egli era convinto che l'infinito fosse racchiuso in tutto, anche in una semplice goccia d'acqua. Ed era questo che faceva di una singola inquadratura la matrice ideale di ogni suo film. Innanzi tutto, si sente il poeta. Di una frase di quattro parole la prima metà contiene due bellissime immagini: la densità, lo spessore della sofferenza, il fatto che del dolore si possa fare nutrizione come è il latte per ogni vita. La seconda parte è, se possibile, anche più densa, non si nutre di immagini ma di concetti. Intanto è una specie di ossimoro: l'estasi è il naufragio dell'essere, la forma è l'essere concretamente in atto … Sì, è difficile parlare di Tarkovskij senza essere difficili, senza fare filosofia.

Che la forma in lui fosse di fondamentale importanza, proprio perché legata all'idea, è avvertibile già nella sua formula più nota: lo specifico filmico è *scolpire il tempo*. In questo Tarkovskij è in assoluta controtendenza rispetto a Ejzenstejn – e ai suoi seguaci - che indicavano tre elementi molto concreti: l'inquadratura, il montaggio, il materiale plastico. *Scolpire il tempo* significa invece rendere visibile il tempo al punto di foggiarlo, di toccarlo, di mostrarlo in ogni inquadratura in modo che la pressione del tempo divenga la pressione della vita e determini il montaggio, il ritmo del film stesso. Così *l'immagine è in grado di esprimere l'universo nella sua totalità.* E torniamo alla necessità di *cagliare il dolore per un'estasi formale.* Se rovesciamo il movimento ci troviamo di fronte all'*Idea* platonica: occorre *scavare* nell'*Idea*, eterna e immutabile per ricavarne le cose del mondo sensibile che esse realizzano in forma imperfetta.

Scolpire come scolpiva Michelangelo, secondo le parole di Michelangelo: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sé non circoscriva/ col suo soperchio e solo a quello arriva/ la mano che ubbidisce all'intelletto.* È questo che costituisce il fascino del cosiddetto *non finito* di Michelangelo. a questo punto realizzazione inconsapevole e consapevole di un programma. *Cagliare il dolore* come nella *Pietà Rondanini*, secondo Henry Moore la scultura più commovente che sia mai stata creata da un artista. Oppure faticosamente estrarre la propria testa dal masso che la imprigiona, come nello *Schiavo Atlante* delle Gallerie dell'Accademia di Firenze.

Non dobbiamo quindi stupirci se ritroviamo la stessa immagine in Tarkovskij, ancora nel *Martirologio: Cerco di capire quale potrebbe essere la mia vocazione: raggiungere l'assoluto, tentando di elevare, perfezionandomi, il livello della mia maestria. La dignità dell'artigiano, il livello della qualità. Perduto da tutti perché inutile e sostituito dall'apparenza, dalla illusione della qualità. Io invece voglio conservare il livello della qualità. Come Atlante che reggeva la terra sulle proprie spalle. Avrebbe potuto, quando era stanco, lasciarla semplicemente cadere. Per una sconosciuta ragione, tuttavia, non l'ha mai fatto, ha continuato a portarla sulle spalle. Ed è questa la cosa più sorprendente del mito.* Nella versione di Tarkovskij, quindi, il mito di Atlante non è legato al concetto di *punizione*, quanto piuttosto al concetto di *sacrificio*, di offerta. *Sacrificio* (1986) è l'ultimo film di Tarkovskij, la sua parola finale. Ma di sacrificio - un doppio sacrificio – si parla anche in *Nostalghia* (1983), la pellicola precedente. Alla verità inattingibile dell'idea, solo parzialmente intuita, l'uomo non può che offrire la propria vita. In *Sacrificio*, a fronte di una annunciata catastrofe nucleare, il protagonista, Alexander, offre tutto quello che ha perché tutto torni come prima: rinuncerà a suo figlio, incendierà la sua casa, si voterà al silenzio, diventerà un puro folle.





Ricordiamo che la figura del puro folle (*jurodiyj*, innocente) ha radici profonde nella spiritualità del popolo russo. Lo *jurodiyi* è un folle per Cristo, un visionario che vede la e la vive integralmente, fuori da ogni convenzione sociale. Egli unisce in sé il bambino evangelico e la vittima sacrificale. L'immagine dell'innocente è davvero molto frequente nella letteratura e nell'arte della Russia. Forse la presenza più significativa la troviamo nell'opera lirica di Modest Mussorgskij, *Boris Godunov* (1869). Ne curò la regia – una messa in scena straordinaria – proprio Tarkovskij per il Covent Garden e con la direzione di Claudio Abbado nel 1994. Siamo quindi negli stessi anni di *Nostalghia* e *Sacrificio*, respiriamo la stessa atmosfera.

In *Martirologio* Tarkovskij racconta un sogno che nasce dalla stessa radice: *Ho sognato il tranquillo chiostro di un monastero con una enorme quercia secolare. Improvvisamente mi accorgo di una fiamma che si alza in un punto tra le radici, capisco che si tratta della fiamma di una gran quantità di candele che bruciano nelle segrete sotterranee del monastero. Arrivano correndo due monache spaurite. Poi la fiamma si sprigiona in alto e vedo che ormai è tardi per spegnere l'incendio: quasi tutte le radici si sono ormai trasformate in brace ardente.* Il fuoco che distrugge è anche il fuoco che purifica. Il fuoco delle candele di *Nostalghia*, il fuoco della casa in *Sacrificio*. Il sogno sembra la bellissima sceneggiatura di un corto che Tarkovskij non avrebbe mai girato, ma che poi avrebbe vissuto e che aveva già vissuto: il dissenso, l'esilio, il cancro che lo avrebbe spento a soli cinquantaquattro anni. Il suo, come avrebbe detto Christian Bobin, è *l'incendio di un silenzio*. L'unico modo per *parlare*. L'equivalente del *non finito*. Se in *Sacrificio* Tarkovskij è come invaso da un impeto distruttivo che divora i dettagli e li riduce a oscure associazioni, in *Nostalghia* sembra più disposto a *raccontarsi*, a concedersi la trasparenza della metafora, la riconoscibilità della speranza. Oltre al fuoco che purifica c'è l'acqua che rigenera, la nebbia che vela e che rivela. Anche la suggestiva scelta delle *location* appare dettata dalla necessità della metafora, della immagine iconica: chiese semisommerse, vasche che contengono il mondo visibile e invisibile, abbazie che il fulmine ha scoperchiato e che rimangono così, ridotte alla nuda essenzialità della loro struttura. E metafora è anche la piazza del Campidoglio, dove Domenica si suicida dandosi fuoco. È la protesta contro il potere politico, contro la violenza della storia che non può essere combattuta attraverso una stessa natura di violenza e una identica storia. Il vero sacrificio è allora affidato all'esile luce di una candela, faticosamente portata a destinazione dall'esule Gorcakov attraversando l'acqua della piscina di Bagni Vignoni. Anch'egli perderà in questa - solo apparentemente umile - impresa la sua stessa vita.

Ancora una volta l'acqua ed il fuoco. Così è in fondo, nel suo movimento identico e contrario, il non finito: una creazione imperfetta, una forma che si corrompe e va rigenerata. Qui Tarkovskij esprime anche il desiderio di un riscatto, la speranza di una rinascita – o, meglio ancora – di una nascita, di una redenzione. L'immagine che lega allora i vari fili della trama è quella della *Madonna del Parto*, di Piero della Francesca. Così divina, così umana. Una figura femminile, una figura materna che garantisca la presenza dell'amore. Ancora una volta, con la potenza dell'ossimoro, ci vengono in aiuto le riflessioni del *Martirologio*, con una frase intensa e bellissima: *L'incendio può essere equiparato a un bacio.*

Liliana Cantatore

Il Cinema e la Repubblica di Salò

Il cinema apre le finestre,
l'ideologia le richiude
André Bazin

Stefano Beccastrini

Prologo
Antefatti storici

Nel 1942, due anni dopo l'inizio della guerra, la gran parte del popolo italiano di essa non ne poteva più. Perciò il poeta fiorentino Franco Fortini, in un suo componimento intitolato appunto *1942*, tornò a sentire il proprio amor patrio: *Ora mi accorgo di amarti, Italia,* dice a una terra straziata e ormai avviata alla sconfitta. L'8 settembre dell'anno successivo, alfine, fu firmato l'armistizio tra il regno d'Italia e gli Alleati angloamericani. Il 23 settembre venne fondata da Mussolini, a Salò, la Repubblica Sociale. L'Italia era ormai divisa in due stati contrapposti ed ebbe inizio così la crudele guerra civile italiana, strettamente intrecciata con quella di liberazione dall'invasore straniero e con quella mirante a una sostanziale riforma istituzionale e rivoluzione sociale del Paese (sono legato, nel parlare di simili controverse questioni, allo *schema trifasico* in *guerra patriottica/guerra civile/guerra di classe* utilizzato da Claudio Pavone nel suo *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, opera decisiva sull'argomento).

Un famigerato bando del generale Graziani, che del governo di Salò era il ministro della difesa, fu emanato il 9 novembre 1943 e riguardava i giovani delle classi 1923, 1924 e 1925. L'intenzione era quella di ricostituire un esercito neofascista, ma dei 180.000 richiamati alla leva, solo 87 000 si presentarono: tutti gli altri furono renitenti e molti contribuirono alla nascita delle formazioni partigiane.

Il fascista hollywoodiano e il cinevillaggio della Giudecca

Luigi Freddi (Milano, 1895 – Sabaudia, 1977)

Cinecittà fu inventata nel 1935 da Luigi Freddi, *grand commis* del sistema cinematografico fascista, sua "eminenza grigia", ascoltato consigliere di Mussolini per tutto quanto riguardasse il cinema stesso. Freddi - futurista, squadrista, giornalista, scrittore, manager appassionato della nuova arte filmica – conosceva bene e amava molto la produzione cinematografica hollywoodiana ai cui principi e metodi intendeva ispirare il cinema del fascismo italiano. Egli, che era infatti chiamato il *fascista hollywoodiano*, si proponeva, tramite le creature istituzionali che aveva ideato e dirigeva (Cinecittà, il Centro Sperimentale di cinematografia, la Direzione generale della cinematografia, la rivista *Bianco e nero*), di promuovere nell'Italia fascista una forma d'arte cinematografica orientata non tanto alla propaganda quanto all'intrattenimento. Voleva un cinema fascista ma non di propaganda: più telefoni bianchi che camicie nere, film che piacessero più ai botteghini che ai gerarchi. Un "cinema di stato", insomma, che diffondesse soprattutto opere di genere lieve, divertente, mirante a distrarre e svagare lo spettatore anziché indottrinarlo (come facevano, invece, le altre due esperienze di totalitarismo esistenti in Europa – quella nazionalsocialista e quella bolscevica – miranti appunto al suo indottrinamento ideologico).

Durante due viaggi negli Stati Uniti, Freddi aveva visitato gli studios di Hollywood e aveva capito che per trasformare il cinema in un'arma duttile ed efficace avrebbe dovuto convincere Mussolini a creare un modello cinematografico simile a quello hollywoodiano. Dopo la fondazione della Repubblica di Salò, Freddi si dette il compito di smantellare Cinecittà, trasferendone a Nord - appunto al seguito della nuova repubblica - tutto quanto di materiale e di immateriale fosse possibile. Come il bando Graziani mirava a ricostruire un esercito neofascista, Freddi si attivò per promuovere una riattivazione del cinema del fascismo repubblichino.

Nacque così, a Venezia sull'isola della Giudecca, il Cinevillaggio che voleva diventare - con macchinari e competenze – la Cinecittà del rinnovato regime.

Il Cinevillaggio, oltre che gli stabilimenti veneziani, comprendeva anche gli studi della Fert di Torino e del Kursaal di Montecatini Terme. Nelle intenzioni dei suoi promotori, il Cinevillaggio (chiamato presto, anche "Cineisola") avrebbe consentito la continuazione della produzione cinematografica in un'ottica di costruzione del consenso. Freddi, come si è detto, era deciso a produrre soprattutto film di intrattenimento invece che di propaganda, e tali furono infatti i film che uscirono nell'anno e mezzo, all'incirca, in cui il Cinevillaggio operò.

L'intenzione era quella di realizzare circa venti film all'anno, obiettivo che nella pratica fu impossibile raggiungere a causa delle vicende belliche: strutture non adeguate, carenza di materiali (la stessa pellicola cinematografica), difficoltà nei trasporti e nell'approvvigionamento energetico e soprattutto la riluttanza a spostarsi al Nord della maggior parte dei registi e degli attori italiani i quali, pur sollecitati (con vari bandi e lusinghe, offerte e minacce) a trasferirsi nelle nuove strutture, preferirono rendersi irreperibili in attesa di tempi migliori. Insomma, il "bando Freddi" ebbe ancor più scarso consenso che il "bando Graziani". Due esempi: Vittorio De Sica si disse impegnato (e lo era, in un film antifascista che si stava girando in Vaticano) e Amedeo Nazzari si recò a lavorare in Spagna.

I Film di Salò

Sulla cinematografia della Repubblica Sociale Italiana tutti i critici italiani del dopoguerra hanno espresso giudizi pesantemente negativi. Tullio Kezich, per esempio, ha affermato di non avere mai notato "nemmeno un titolo decoroso fra quelle poche pellicole realizzate nel Cinevillaggio della Giudecca".

Fra la *gente di cinema* che scelsero, per vari motivi (tutti da studiare) compresa l'adesione ideologica, dalla "parte sbagliata" si schierarono gli attori Osvaldo Valenti, Luisa Ferida, Mino Doro, Salvo Randone, Emma Gramatica, Doris Duranti, Roberto Villa nonché registi quali Giorgio Ferroni, Francesco De Robertis, Piero Ballerini, Mario Baffico e altri cineasti non eccelsi (Francesco De Robertis, peraltro, restò il meritorio cultore del cinema ad argomento marino).

Dall'autunno del 1943 alla caduta della Repubblica Sociale Italiana nella primavera del 1945 furono prodotti diciassette film a Venezia, undici a Torino e in altre località mentre altri, già iniziati, videro interrotta la loro lavorazione con la fine del conflitto. Ritengo utile sintetizzare - tanto per rendere l'idea di cosa si occupassero tali opere - alcuni di questi film.

A Venezia, ma anche a Montecatini, fu girato e montato *Aeroporto*, 1944, di Piero Costa, più sceneggiatore che regista. *Aeroporto* è l'unico, dei film di Salò, che io abbia avuto la possibilità di vedere (una trentina di anni fa, nel corso di una serata cinematografica organizzata dal Circolo FEDIC di San Giovanni Valdarno). Si tratta di un film cupo e disperato, oltre che – con tutta evidenza - povero e dimesso dal punto di vista scenico. Narra la storia di un aviere che soltanto arruolandosi nella nuova Repubblica riesce a trovare la voglia di esistere e di combattere.

Un altro film di un certo rilievo fu, poi, *Fatto di cronaca*, regia di Piero Ballerini, 1944. Queto cineasta aveva lavorato in Francia, prima di tornare in Italia e aderire alla Repubblica di Salò (fece cinema anche dopo la guerra, ma di scarsissimo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"Fatto di cronaca" (1945) di Piero Ballerini

"Senza famiglia" (1944) di Giorgio Ferroni

"Ogni giorno è domenica" (1944) di Mario Baffico

rilievo). *Un fatto di cronaca* narra la storia di un triangolo amoroso che alla fine si risolve felicemente ed è noto in quanto ultima opera cinematografica del duo Ferida/Valenti, già nota per film quali i blasettiani *Un'avventura di Salvator Rosa*, 1939, e *La corona di ferro*, 1942 (sulle vicende, alla fine tragiche, della coppia tornerò in seguito).

Senza famiglia - Ritorno al nido, di Giorgio Ferroni, 1944, fu invece l'ennesima versione filmica del patetico romanzo di Hector Malot. Il film circolò anche nel dopoguerra.

Peccatori, di Flavio Calzavara, 1944, è un melodramma che racconta l'incontro in un sanatorio, e la nascita dell'amore, fra un ladro e una prostituta. Calzavara veniva da esperienze argentine, fu assistente di Blasetti, nel dopoguerra si rifugiò in Spagna.

Il processo delle zitelle, di Carlo Borghesio, 1944, fu un film girato, durante la Repubblica di Salò, negli stabilimenti ex Fert di Torino ed è una sorta di filmico vaudeville che narra un complesso, e tendenzialmente divertente, turbinio di finti e veri matrimoni.

Ogni giorno è domenica, di Mario Baffico, 1944, è

"La gondola del diavolo" (1944) Carlo Campogalliani

un melodramma strappalacrime che narra di un amore difficile ma infine coronato da un matrimonio. Mario Baffico è anche autore de *Il museo dell'amore*, primo film italiano a colori (1935).

La gondola del diavolo, di Carlo Campogalliani, 1944, racconta una storia di delitti, compiuti in una Venezia medievale da un personaggio leggendario e incappucciato di nero. Campogalliani, che aveva già all'attivo molti film dell'epoca muta, continuò a fare film d'ogni genere anche nel Dopoguerra.

Il tiranno di Padova, di Max (Massimiliano) Neufeld, 1945, fu uno degli ultimi film – un melodramma d'ambientazione rinascimentale e tratto da Victor Hugo – prodotti nel Cinevillaggio della Giudecca. Uscì nelle sale soltanto a partire dal 1946. Ne fu autore un cineasta viennese di origini ebraiche (tuttavia mai perseguitato per questo motivo) dalle attività filmiche cosmopolitiche (Germania, Francia, Spagna) ma soprattutto italiane (celebre il suo *Mille lire al mese*, 1939, con Alida Valli).

La vita semplice, di Francesco De Robertis, 1945. Il film narra le vicende economiche e amorose d'una famiglia veneziana, i Bressan. De Robertis lo girò in maniera realistica, attenta ai problemi quotidiani della gente comune. Il film fu finito nel dopoguerra e uscì nelle sale nel 1946.

Sangue a Ca' Foscari, di Max Calandri, 1945, fu un film d'ambientazione rinascimentale (ne è protagonista un misterioso Cavaliere della Rosa interpretato da Massimo Serato) che fu girato nell'ambito del Cinevillaggio della Giudecca ma uscì nelle sale soltanto nel 1947. Il regista era uno specialista delle ambientazioni veneziane

Come già risulta evidente da questi titoli, l'unico di tali film ad affrontare un argomento prettamente militare è *Aeroporto* di Piero Costa, tutti gli altri occupandosi invece quasi solamente di strazianti storie d'amore, di vicende familiari, di filmiche versioni di melodrammatici romanzi ottocenteschi, di misteriose vicende della Venezia d'un tempo.

Dopo il crollo della Repubblica di Salò, la fine della guerra, il riattivarsi delle sale cinematografiche nell'Italia democratica, alcuni di questi

segue a pag. successiva

Osvaldo Valenti (Costantinopoli, (1906 – Milano, 30 aprile 1945); Luisa Ferida (Castel San Pietro Terme, 1914 – Milano, 30 aprile 1945). Sono sepolti nel Campo X del Cimitero Maggiore di Milano, noto anche come Cimitero di Musocco)

"Tiro al piccione" (1961) di Giuliano Montaldo

segue da pag. precedente

film – compreso *Aeroporto* – furono distribuiti e proiettati al pubblico ma presto sparirono dalla circolazione.

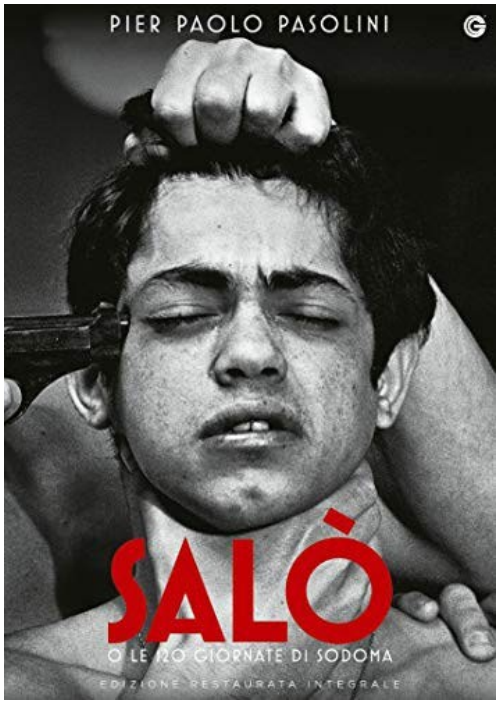
Va detto che soltanto Luisa Ferida e Osvaldo Valenti – suo compagno fisso sia nel lavoro cinematografico che nella vita sentimentale – furono puniti con la morte – per fucilazione da parte dei partigiani – a causa della loro partecipazione alle attività filmiche della Repubblica Sociale Italiana. I due amanti furono, infatti, incolpati di aver condiviso, con i membri della famigerata *banda Koch*, le turpi sevizie di molti resistenti catturati e interrogati con sadiche torture. Il "caso" Ferida/Valenti suscitò, nel dopoguerra, un'aspra polemica che ha messo in moto anche processi giudiziari: essi scagionerebbero i due attori od almeno, con certezza, la donna (la quale, peraltro, era persino incinta).

I film su Salò

Se molti sono stati, nel dopoguerra, i film dedicati al fascismo, alla Seconda guerra mondiale e alla Resistenza, non altrettanto può dirsi invece di quelli dedicati specificamente alla Repubblica di Salò (forse perché non risulta facile, all'Italia democratica ma titubante nel riesaminare il proprio passato, analizzare apertamente i motivi delle scelte sbagliate di tanti connazionali).

Certamente va compreso, tra i film che questo coraggio l'ebbero, *Tiro al piccione*, 1961, esordio alla regia di Giuliano Montaldo, opera alquanto innovativa (una sorta di anticipazione del bellissimo *Cognome e nome: Lacombe Lucien*, 1974, di Louis Malle). Il film, tratto dal romanzo omonimo dello scrittore italo-americano Giose Rimanelli e interpretato da Jacques Chartier ed Eleonora Rossi Drago, narra le tristi vicende, belliche e amorose, di Marco, un giovane che si schierò con la Repubblica di Salò finendo con il pentirsene e consegnarsi ai partigiani.

Mussolini ultimo atto, 1975, è un film di Carlo Lizzani – con Rod Steiger e Lisa Gastoni - che segue gli eventi della caduta di Mussolini, concentrandosi sugli ultimi giorni della Repubblica di Salò. Era il secondo film di Lizzani sulla fine del regime dopo Il *processo di Verona*, 1963, che mostrava il processo e la fucilazione



di Galeazzo Ciano, reo di aver tradito il suocero (gli attori sono Frank Wolf e Silvana Mangano).

Sicuramente il più bel film sulla Repubblica di Salò – assunta quale metafora e simbolo d'ogni potere basato sulla riduzione violenta dell'uomo a oggetto di sfruttamento sociale, ideologico, sessuale – è stato *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, vagamente ispirato dal romanzo del marchese De Sade. Opera ultima e gigantesca d'un autore cinematografico (ma non solo: fu anche poeta, narratore, pittore) che morì di morte violenta ancor prima che il film – poi alquanto perseguitato - uscisse nelle sale.

Sanguepazzo, 2008, di Marco Tullio Giordana è un film dedicato alla vita, all'amore, alla tragica morte (di cui s'è già parlato) di Luisa Ferida e Osvaldo Valenti, interpretati da Monica Bellucci e Luca Zingaretti. Un po' commovente melodramma e un po' insipido telepolpettone, il film non si schiera decisamente né con gli innocentisti né con i colpevolisti (la ricostruzione della vicenda dei due amanti appare però, soprattutto riguardo alla donna, guardata con tenero interesse).

I 600 giorni di Salò, 1992, di Nicola Caracciolo ed Emanuele M. Marino è un documentario, informato e preciso, su questo triste periodo della storia italiana del Novecento.

Che fine fece Luigi Freddi? Epilogo

Nella primavera del 1945, crollata alfine la Repubblica di Salò, Freddi tentò di fuggire in Svizzera. Fermato alla frontiera, fu arrestato e imprigionato. Sottoposto a processo, nel 1946 venne alfine prosciolto da tutte le accuse a suo carico (in fondo, aveva fatto soltanto del cinema, seppur dalla parte sbagliata). Morì a Roma, dimenticato da tutti, il 17 marzo 1977.

C'è da augurarsi che egli venga debitamente ristudiato – del resto, con l'intero cinema italiano del periodo fascista – senza pregiudizi, censure, partigianerie.

Essere partigiani è ammirevole quando si fa *resistenza* contro i tiranni ed i loro servi ma è deplorevole quando si analizzano, dei tiranni e dei loro servi, le motivazioni delle scelte sbagliate.

Stefano Beccastrini

"Mussolini ultimo atto" (1975) di Carlo Lizzani

"I 600 giorni di Salò" (1992) di Nicola Caracciolo ed Emanuele M. Marino

Franco Maresco, chi disprezza... firma

Antonio La Torre Giordano

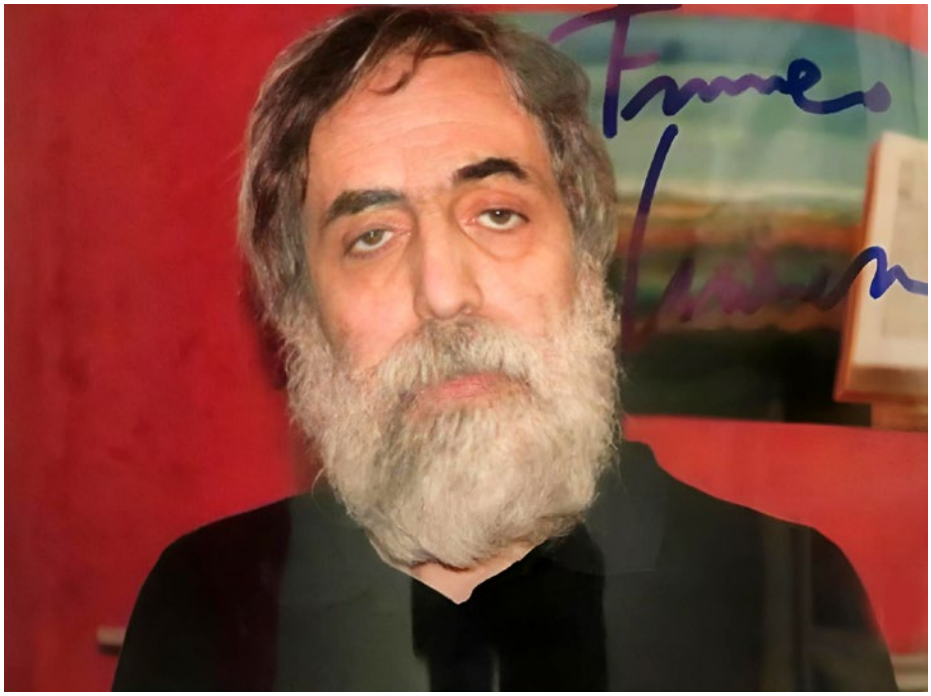
Nel firmare un autografo, anni fa, Franco Maresco ha compiuto un gesto che, letto oggi, svela un'ambivalenza di fondo. Un atto piccolo, apparentemente insignificante, ma con qualche implicazione: l'iconoclasta, l'antistar, il reietto del cinema italiano che si concede — lui, proprio lui — il vezzo da star system. Forse ironicamente. Forse no. O, più precisamente, forse *anche no*. È in questo slittamento impercettibile che si gioca tutto il problema: Maresco non è mai là dove lo si cerca. È fuori, ma anche dentro. (In)certamente, è l'ultimo Faris dell'apparato cinematografico, eppure firma le proprie fotografie, nell'impossibilità di uscirne candidamente anonimi. È il critico del narcisismo sistemico e nel contempo ne è parte, ma senza mai dissolversi in esso.

Nel suo ultimo film, *Un film fatto per Bene* (2025), il regista palermitano — unico autentico innovatore del linguaggio cinematografico italiano degli ultimi quarant'anni — offre il suo ennesimo ritratto impietoso di un'Italia culturalmente disfatta. Ma è un ritratto che si compone stavolta di invettive, di baruffe. Un'opera meno urlata, più tragicamente implicita. Il "non detto" di Maresco è ciò che struttura l'intero impianto filosofico del film: ogni immagine sembra chiedere, in filigrana, "di chi siamo complici?"

La pignata da calare, ancora

"Bisogna cambiare gli ingredienti nella pignata da calare", diceva Maresco in un'intervista. E me lo ricordò Tatti Sanguineti quando lo incontrai all'Hotel Europa di Palermo, durante la lavorazione di *Belluscone* (2014). Ma cos'è, oggi, questa pignata? È forse l'insieme di quegli elementi stanchi e riciclati — cliché, posizioni critiche prefabbricate, indignazioni teatrali — con cui la cultura italiana si racconta senza più interrogarsi. Maresco, con il suo cinema, cerca da sempre di sabotare questo automatismo, ma oggi sembra interrogarne anche la condizione ontologica: è possibile davvero uscirne? È possibile "fare un film Perbene" in un contesto in cui *il Bene* — nella sua doppia accezione — è divenuto categoria vuota, parola logora, materia prima di un cinismo travestito da impegno?

E soprattutto: è possibile non essere usati mentre si denuncia l'uso? Il regista, pur nel suo disprezzo dichiarato per le consorterie e i clan artistici — e non ci sono dubbi sulla sua refrattarietà ad ogni sistema di potere — sembra consapevole di essere a contatto con quel mondo che egli fustiga. Non lo dice apertamente, ma lo lascia intendere. Il consorzio culturale che lo circonda appare abitato da rampicanti alla ricerca della luce, pronti a reinvestire l'aura di Maresco in moneta spendibile nel mercato della sopravvivenza culturale. Da sempre, il cinema include la mistica dell'avanguardia a uso e consumo della „pignata da calare", piatto forte del "Sistema-Palermo".


Franco Maresco (Palermo, 1958)

L'anti-sistema parziale

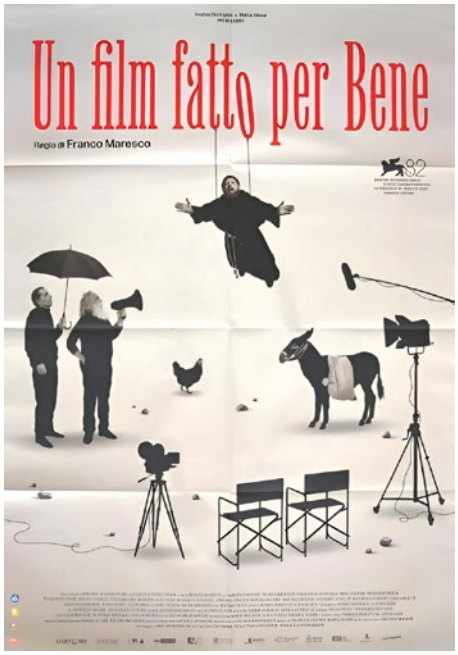
In questo senso, Maresco è un anti-sistema incompiuto, non per viltà ma per lucidità. Perché è chiaro che nessuno — nemmeno lui — può oggi essere davvero *fuori* dal sistema. L'unica forma di resistenza possibile è la contraddizione consapevole. Maresco la incarna con un'estrema radicalità: non è immune dall'egocentrismo creativo, ma lo espone, lo sfrutta, lo volta come un guanto per mostrarne la cucitura. Sputando sul mondo, si sputacchia addosso. E lo sa. Questo lo rende *filosofo tragico, comico disperato*, ma soprattutto uomo libero. Radicalmente scomodo.

Non appartiene a nessuna loggia, accademia o casta. Ma nemmeno si rifugia nella torre d'avorio dell'artista puro. È, piuttosto, un nomade della vergogna, che attraversa il fango per indicarne la natura, consapevole che per descrivere il fango bisogna, in qualche modo, camminarci dentro.

L'Io resistente e il rifiuto della civiltà adulterata

Ma c'è un altro aspetto, ancora più profondo, che segna la traiettoria esistenziale di Maresco: egli si oppone — con ostinazione quasi biologica — alla disintegrazione del proprio *Io*. Un *Io* che, lungi dall'essere costruito su un'identità fluida e adattabile, è incistato in un meccanismo intellettuale arcaico, estraneo alle convenzioni borghesi della civiltà tardo-capitalista.

Il suo pensiero non si adatta, non si piega, non si plasma. Vive una lacerazione permanente tra sé e il mondo, perché sa che gli standard della civiltà dominante — nella loro ipocrisia gentile, nella loro violenza travestita da soft power — sono incompatibili con la sua struttura profonda. Maresco apprezza la crudeltà del selvaggio, che è almeno priva di menzogna,



ma non possiede la cattiveria dell'uomo civilizzato, la cui violenza è sottile, strategica, manageriallizzata. La sua posizione è simile a quella di un ultimo antropologo sopravvissuto al crollo delle categorie: rifiuta la disumanizzazione patinata del mondo civilizzato perché, in fondo, la ritiene più infame della brutalità primitiva.

Il sorriso compiaciuto

Pasolini, con la sua consueta ferocia dialettica, lo avrebbe forse definito "Un radicale assolutista", per quella tendenza apodittica, brutale, assolutista che talvolta emerge in certe sue sentenze lapidarie, in certi roghi gratuiti. Più vicino alla tradizione francese (alla Camus o Cioran che dipinge un critico corrosivo,

segue a pag. successiva

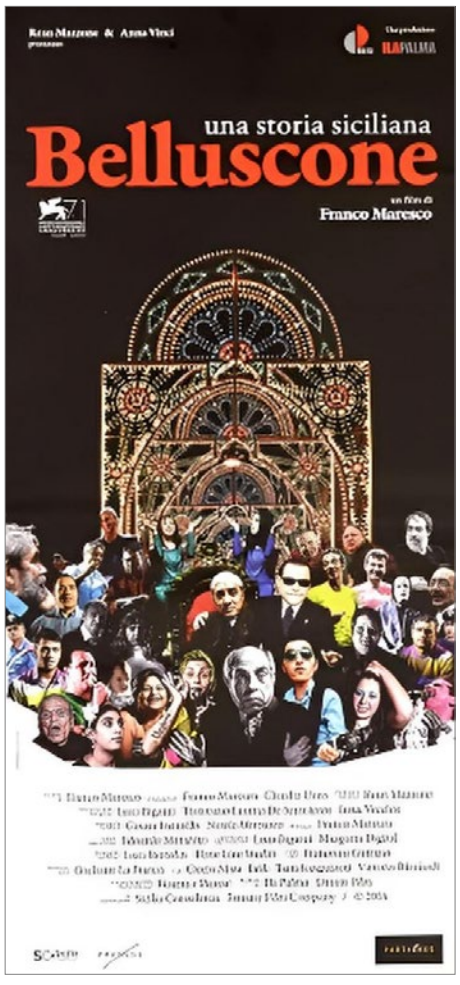
segue da pag. precedente

ma coerente), io lo definirei "Un anarchico del disincanto", più vicina al suo isolamento mai conciliato. Il Maresco che si compiace del declino, che gode delle reazioni scandalizzate, che accoglie lo sdegno con il suo celebre sorriso — *non bonario, ma centrato sulle sue idee* — appartiene a questo lato oscuro della sua poetica. Ma è anche il Maresco più vero, più vulnerabile, più necessario. Perché non c'è credibilità senza ambiguità, non c'è parola incisiva che non sia attraversata da una frattura. Solo i falsi profeti sono monolitici.

L'ultima platea

Che un pubblico intero abbia abbandonato i propri cellulari durante la proiezione di *Un film fatto per Bene* è, oggi, un fatto epocale. Non per le ragioni nostalgiche o apocalittiche su cui si torna spesso — il declino dell'attenzione, la morte del cinema, ecc. — ma perché testimonia che il linguaggio di Maresco buca ancora la cortina di plastica del tempo presente. Il pubblico si è sentito chiamato, convocato, interrogato. È, forse, la reazione più autentica che un film possa suscitare: *sottrarsi*, almeno per un'ora e mezza, allo stordimento.

I giovani — quei giovani che credono di essere cinefili dopo aver visto tre film di A24 e due reel su Godard — intuiscono in Maresco qualcosa che manca altrove: la fatica del pensiero, il rischio dell'idea, l'asprezza della forma. Anche quando non lo capiscono, sentono che non li prende in giro. Ed è già una rivoluzione.



L'ultima resistenza

Maresco, nella sua insistenza, nella sua ostinazione a non morire artisticamente, non rappresenta un modello, ma una categoria dello spirito. È *l'eccezione etica*, non il maestro. È l'anarchico con la barba del profeta. La sua opera — e in particolare quest'ultima — conferma che la cultura non può essere mai una faccenda comoda, che il vero linguaggio nasce dal trauma, dalla dissonanza, dalla disarticolazione. Non dall'accomodamento.

Se davvero l'Italia è affondata nel disastro culturale che lui denuncia, allora il suo cinema non è un'ancora. È un grido. È la testimonianza che non tutti hanno ceduto. Ma anche che resistere non significa salvarsi, bensì continuare a guardare in faccia l'abisso, senza deviare lo sguardo, anche quando questo sguardo ti restituisce il volto devastato della tua stessa comunità, e forse, anche il tuo. I suoi saggi *Ad malora! opere, cinema e film di Franco Maresco* (Marsilio, 2024) e *La mia battaglia: Franco Maresco incontra Letizia Battaglia* (Il Saggiatore, 2023) ne danno la misura.

L'autore che resiste al consumo

Un film fatto Perbene è allora un'opera che non si può consumare come un contenuto. Non si lascia metabolizzare, non diventa facilmente discorso, meme, citazione. Non si offre alla spettacolarizzazione dei festival se non per sabotarne dall'interno la liturgia. Non è un oggetto culturale: è una ferita in atto, una provocazione sotterranea, una trappola morale. Il pubblico che vi entra uscendo illeso, in realtà, non è entrato affatto.

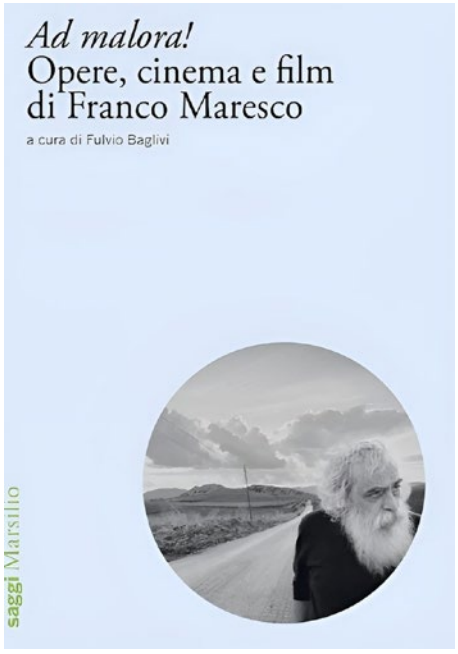
Maresco lo sa e non lo perdona. Non ha mai voluto sedurre il pubblico, non ha mai cercato "una carriera". Piuttosto, ha tentato — forse senza riuscirci mai pienamente — di restare integro, di non disintegrarsi nei compromessi, nelle diplomazie, negli ammiccamenti. La sua è una battaglia contro il tempo, contro la modernità svilita, ma anche — e soprattutto — contro la tentazione di diventare altro da sé per sopravvivere.

Per questo Maresco è *filosofo e artista dell'estraneità*. La sua voce, così unica, nasce dalla decisione risoluta di non adattarsi a un mondo che ha fatto del conformismo estetico e del cinismo morale il suo codice genetico. Egli non partecipa. Osserva. Disprezza. A volte spara a zero. A volte tace, e il silenzio è ancora più feroce.

Eppure, dietro la ferocia, non c'è odio. C'è malinconia. E dietro la malinconia, un amore disperato per ciò che l'Italia avrebbe potuto essere e non è diventata. Maresco è uno dei pochi a dirlo. Non per nostalgia, ma per lucidità. Non per orgoglio ferito, ma per passione civile.

L'ultima, vera libertà

In un panorama artistico colonizzato dalla retorica dell'inclusività a buon mercato, dalla sopravvalutazione del nulla e dall'elogio del mediocre "che ci prova", Maresco è forse l'ultimo artista italiano realmente libero. Libero dalla necessità di piacere, libero dalla rete delle appartenenze e dalle sette culturali, libero dal politicamente corretto e dalla caricatura del trasgressivo. Ma anche — e soprattutto — libero da quel moralismo egotista che pervade la cultura contemporanea travestito da rivoluzione.



E questa libertà ha un prezzo: l'isolamento, la marginalità, la diffamazione. Ma è un prezzo che Maresco ha sempre pagato volentieri. Perché non si può essere testimoni del declino senza condividerne il peso. Non si può denunciare la catastrofe dall'alto di una torre, ma solo dalle ultime posizioni. Ed è da lì, con la sua barba eburnea, il suo sguardo obliquo e la sua Palermo dietro le spalle, che Franco Maresco continua a fare cinema.

Non per redimere il mondo, né per salvarlo. Ma per imprimere in ogni fotogramma, che la libertà si esercita anche quando non serve a niente, anche quando nessuno ascolta, anche quando tutto è perduto.

Antonio La Torre Giordano

La premiata ditta Powell & Pressburger

I celebri registi e produttori indipendenti inglesi

Pierfranco Bianchetti

È il 1942 quando Michael Powell e Emeric Pressburger fondano a Londra la loro casa di produzione indipendente *The Archers* che durerà fino al 1956. Simbolo originale e indimenticabile è una freccia che centra il bersaglio, come Robin Hood nella sua leggenda. Caratteristiche delle pellicole prodotte dalla straordinaria coppia di registi e produttori, sono il colore eccellente, le musiche orecchiabili e i balletti pieni di fantasia.

L'inglese Michael Powell e l'ungherese Emeric Pressburger si erano incontrati a Londra nel 1939, quando la guerra era ormai alle porte.

Michael Powell, nato a Bekesbourne, nella contea del Kent, il 30 settembre 1905, già da ragazzo è fortemente attratto dal cinema e nel 1922 suo padre lo presenta al regista francese Leonce Perret che lo assume come assistente presso gli studi parigini della Gaumont, a Joinville, dove per tre anni è collaboratore di Jacques Feyder e Rex Ingram. Dal 1928 Powell si trasferisce a Nizza per lavorare negli studi della Victorine ad alcuni mediometraggi prodotti con il contributo statale.

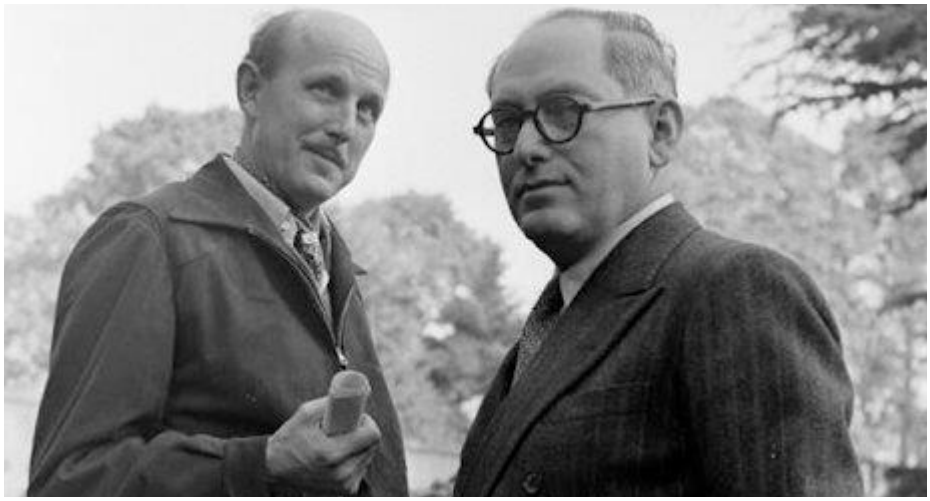
Il suo primo lungometraggio di rilievo è *The Edge of the world*, girato in Scozia nel 1937, seguito da altre pellicole dirette in condivisione con alcuni registi, tra i quali Alexander Korda, l'autore di *The lion has wings*.

"Un inglese purosangue, ma di quelli di razza eccentrica – scrive Emanuela Martini - *flamboyant, sognatore, seduttore (prima di sposare, nel 1984, il genio del montaggio Thelma Schoonmaker), Powell ebbe due mogli e molte passioni, soprattutto per le sue interpreti, da Deborah Kerr a Kathleen Byron, Wendy Hiller, Pamela Brown), che nel 1925 aveva lasciato un impiego in banca, a Nizza dove il padre possedeva un hotel".*

Michael Pressburger, nato il 5 dicembre del 1902 a Miskolc in Ungheria, ma ceco e tedesco per aver studiato a Praga e Stoccarda, si dedica al giornalismo e poi è sceneggiatore di opere importanti come *La vie parisienne*, trascrizione dell'opera di Offenbach, la cui regia è affidata a Robert Siodmak, regista poi emigrato a Hollywood.

Dopo essere stato anche aiuto di importanti cineasti tedeschi e francesi, Pressburger trova in Powell una affinità artistica eccezionale. A farli conoscere nel 1938 era stato il già citato Alexander Korda, autore di popolarissimi kolossal storici. Due anni dopo Powell e Pressburger girano un film spionistico ambientato durante la Prima guerra mondiale dal titolo *La spia in nero*.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale la cinematografia britannica ha un'orgogliosa impennata lanciandosi nella produzione di opere belliche di propaganda e di appoggio al fronte antinazista, seguita più tardi anche da Hollywood,

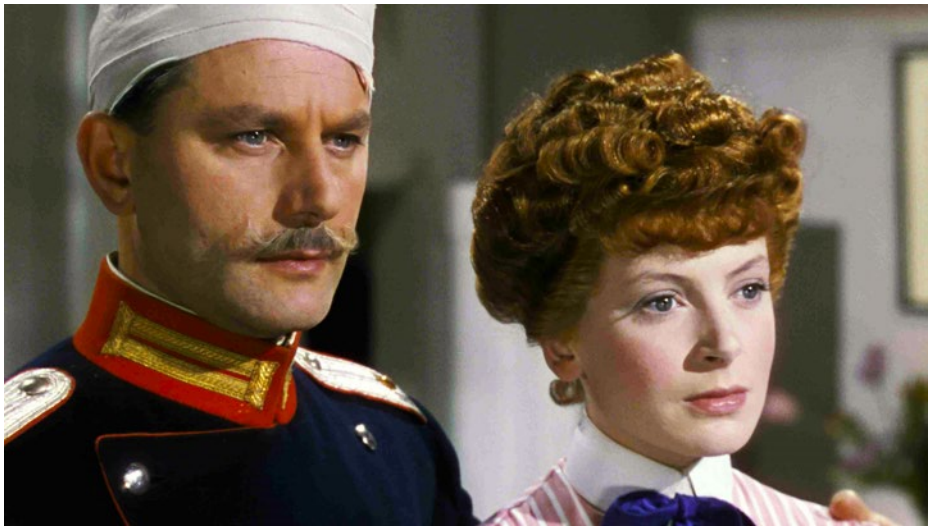


Michael Powell e Emeric Pressburger

In prima fila in questa robusta operazione di comunicazione culturale vi sono Powell e Pressburger che firmano l'emozionante ed originale *Gli invasori – 49° Parallelo* (1941), un progetto finanziato dal Ministero dell'Informazione. Il film racconta la storia di un gruppo di marinai tedeschi appartenenti ad un sottomarino affondato nella baia di Hudson nel Canada, che tentano con tutti i mezzi di raggiungere gli Stati Uniti, Nazione all'epoca ancora neutrale. La pellicola vince l'Oscar per la miglior sceneggiatura firmata da Emeric Pressburger.

Nel 1942 nasce la casa di produzione *The Archers* che realizza una serie di film considerati ancora oggi un'esperienza produttiva originale nella storia del cinema europeo. *"Fu una coppia celebre* – scrive Ugo Casiraghi – *La formula written, directed and produced by P. & P. venne rigorosamente applicata in quegli anni di guerra e di dopoguerra. Forse il primo P scrisse e diresse*

segue a pag. successiva



"Duello a Berlino" (1943)

segue da pag. precedente

più del secondo, e il secondo P produsse più del primo. Ma solo insieme furono autonomi".

Due anni più tardi i due registi-produttori, le cui opere hanno fatto indispettire non poco Winston Churchill, per la loro presentazione cavalleresca degli odiati nemici germanici, girano *Duello a Berlino*, incentrato sull'amicizia tra due ufficiali, l'inglese Clive Candy e il tedesco Theo Kretschmar-Schuldorff. Clive, dopo aver guadagnato la croce al valore nella guerra del Sud Africa, è inviato a Berlino per mettere a tacere le atrocità compiute dagli inglesi. Per queste dicerie nella città tedesca deve battersi a duello con il tenente del 2° Ulani, Theo Kretschmar-Schuldorff. Da questo incontro però nasce un'amicizia anche se l'ufficiale sposerà la donna che ama l'amico-rivale. Allo scoppio della Prima guerra mondiale Clive, ancora in divisa, va al fronte e poi si sposa con una ragazza una giovane molto somigliante al suo primo amore.

Passano gli anni e l'Europa è di nuovo in guerra. L'ufficiale inglese, rimasto vedovo, entra nella Guardia Nazionale rimanendo sempre molto affezionato all'amico tedesco, che nel frattempo esule dalla Germania, si è trasferito in Inghilterra. I due uomini saranno sempre uniti da un legame capace di superare guerre e rivalità nazionali.

Nel 1944 P. & P. firmano il curioso *Un racconto di Canterbury*, un melodramma dai colori sgargianti e sanguigni ambientato in un villaggio su cui passa la strada che porta a Canterbury. La storia ruota attorno ad un soldato americano in licenza in crisi da quando la sua fidanzata ha smesso di scrivergli, un sergente inglese che faceva nella vita civile il pianista in un cinematografo e una commessa di un grande magazzino arruolatasi nella difesa civile dopo la morte del suo fidanzato caduto in combattimento. I tre si incamminano, seguendo la tradizione, verso la Cattedrale di Canterbury per placare i loro dispiaceri. Giunti a destinazione scoprono che i loro desideri sono esauditi: il soldato americano riceve finalmente delle lettere dalla fidanzata, mentre la ragazza viene a sapere che il suo fidanzato è ancora vivo e il sergente inglese potrà con grande gioia suonare l'organo della cattedrale.

Del 1945 è *So dove sto andando*, che vede la giovane Joan Webster mentre sta partendo per l'isola di Kiloran, nelle Ebridi dove sposerà Sir Robert Bellinger, un uomo anziano e molto ricco. A causa della nebbia la nave su cui viaggia è costretta a fermarsi all'isola di Mull. Qui la ragazza incontra Torquil, un giovane ufficiale della marina e fa poi amicizia con gli abitanti del luogo, gente semplice, povera e felice. Ben presto Joan scopre che si sta innamorando di Torquil e quindi decide di partire prima che sia troppo tardi. Ingaggia così un marinaio che tenta di riprendere il mare, nonostante la tempesta, ma viene salvata all'ultimo momento dal suo innamorato. Allora la ragazza capisce che la sua vita sarà nell'isola al fianco dell'uomo che ama.

Nel 1946 è la volta di *Scala al paradiso*, un film che si svolge durante la seconda guerra mondiale. Protagonista è il pilota inglese Peter Carter (David Niven), che durante una missione sulla Manica, viene abbattuto da un caccia nemico e riesce miracolosamente a salvarsi con il paracadute dopo aver preso contatto con June (Kim Hunter), un'operatrice radio dell'aviazione militare statunitense.

"Scala al paradiso" (1946)

In seguito al trauma causato dall'incidente aereo, Peter va soggetto ad allucinazioni durante le quali un messaggero dell'aldilà tenta di convincerlo ad abbandonare la vita terrena. Per fortuna con il risveglio torna la serenità e il pilota può finalmente conoscere di persona June, di cui si è innamorato.

Del 1947 è il noto e pregevole *Narciso nero*, girato in studio, ma che nella finzione si svolge in un convento del Nepal sull'Himalaya. La pellicola evidenzia quella inimitabile capacità di creare un cinema d'evasione, di fantasia, dalle tonalità cromatiche superbe. Il film racconta la storia di cinque suore inglesi che hanno fondato in questa sperduta regione asiatica una scuola e un ospedale.

Nonostante l'aiuto del signore locale e di un agente britannico, le religiose iniziano a soffrire per il mancato adattamento ad un mondo così diverso dal loro. Ben presto sorgono conflitti e difficoltà psicologiche che causano tensioni all'interno del gruppo. Dopo mille difficoltà le suore saranno costrette ad abbandonare il convento.

"Narciso nero" (1947)

Scarpette rosse, il capolavoro di Powell e Pressburger

L'anno successivo i due registi-produttori toccano l'apice della loro bravura con il film considerato un testo sacro nell'evoluzione del Technicolor. Il personaggio principale del film è Vicky Page, una giovanissima ballerina combattuta tra l'amore per la danza, la riconoscenza per Lermontov, il direttore di una prestigiosa scuola di balletto classico che l'ha aiutata nella carriera e l'attrazione per un affascinante compositore di nome Julian Craster.

La ragazza debutta con il balletto *Scarpette rosse* con cui ottiene un grandissimo successo di pubblico, ma il suo innamorato riuscirà a convincerla a lasciare la compagnia. Il palcoscenico però è nel cuore della ballerina, che completamente identificatasi con il personaggio di *Scarpette rosse*, danzerà fino alla morte.

La pellicola, pur interpretata da attori poco conosciuti e ispirata liberamente dall'omonima fiaba di Hans Christian Andersen, non è però molto apprezzata dalla critica che l'accusa di romanticismo datato.

Powell e Pressburger proseguono la loro ricerca per realizzare un cinema improntato da continue innovazioni stilistiche.

"*Poi venne il momento della sperimentazione* – afferma ancora Casiraghi – *a tutto campo: Scarpette rosse (1948), il film più famoso della ditta P. & P., e più tardi (1951) I racconti di Hoffmann. Melodramma e balletto, colori sgargianti e sanguigni e favola satanica, espressionismo e barocco, entusiasmo per l'arte e gusto per la maledizione, per l'incubo. Un insieme ossessivo, articolato, mescolato e stravolto in spettacoli anche un po' forzati, ma di costante suggestione, che esaurirono in pratica le ricerche cinematografiche*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"I racconti di Hoffmann" (1951)

coloristiche e i successi della coppia".

Del 1950 è *La volpe* ambientato alla fine del secolo scorso, la storia di Hazel Woodus, una ragazza selvaggia di campagna che vive con il padre di professione fabbricante di bare. Hazel è più affezionata a un cucciolo di volpe che agli esseri umani.

Jack Reddin, un signorotto locale, cerca di sedurre la donna ma lei decide di sposare un pastore del luogo più attratto dalla sua anima che dal suo corpo. Un giorno nel bosco Hazel incontra nuovamente Reddin che riesce a sedurla e a portarla nel suo palazzo. In seguito la giovane, nel tentativo di salvare la sua volpe da una caccia organizzata dal suo amante, muore cadendo in una miniera abbandonata.

Nel '51 è la volta di *I racconti di Hoffmann*. A Norimberga lo scrittore E.T.A. Hoffman è innamorato di Stella, prima ballerina del teatro dell'Opera, che gli ha inviato un biglietto per dargli appuntamento in una birreria. Il Diavolo, però, invaghito della donna, ostacola l'amore tra lei e Hoffmann...Il film appartiene sempre al filone romantico nel quale il destino gioca una parte di rilievo nella vita dei personaggi.

"La battaglia del Rio della Plata" (1956)

La battaglia del Rio della Plata (1956) e *Colpo di mano a Creta* (1957), sono gli ultimi due film della premiata ditta Powell & Pressburger, prima dello scioglimento della loro casa di produzione *The Archers* che verrà assorbita dalla Rank Organisation.

I due cineasti, pur rimanendo amici per la pelle, prenderanno strade diverse. Powell nel 1960 firma *L'occhio che uccide*, storia di un operatore cinematografico assassino e psicopatico, che attira le donne con vari pretesti e ne uccide tre con una lama incorporata nella sua macchina da presa, filmandone al tempo stesso la morte. Una quarta donna che ha affittato una stanza nella casa del malvagio cineasta, se ne innamora, ma poi casualmente scopre i filmati degli efferati omicidi...Il film, con il passare del tempo, si è trasformato in un cult per un'intera generazione di registi.

La carriera di Powell continua con la realizzazione di mediometraggi e telefilm e nel 1982 la Mostra di Venezia gli attribuisce il Leone d'oro per i cinquant'anni di attività.

Michael Powell muore il 19 febbraio 1990 a 84 anni.

In quanto a Pressburger la sua carriera termina dopo essere tornato a collaborare nel 1966 con il suo partner per il film *They're a Weird Mob*, basato sul romanzo di John O'Grady e ancora nel 1972 per *Il ragazzo che diventò giallo.* Entrambe le pellicole scritte a quattro mani dai due registi- produttori, sono prodotte da Pressburger e dirette da Powell.

Il 5 febbraio 1988 Emeric Pressburger scompare a 85 anni, due anni prima dell'amico con cui ha condiviso una magica stagione del cinema inglese.

Nel 1986 alla Premiata ditta "arcieri P.&P.", il Bergamo Film Meeting ha dedicato una importante retrospettiva a cura di Emanuela Martini.

I registi inglesi emigrati ad Hollywood

A differenza di molti cineasti inglesi, la coppia Powell-Pressburger non ha mai ceduto alle lusinghe di Hollywood. Molti sono invece i cineasti che hanno lasciato la loro patria per un futuro professionale molto più redditizio in terra americana, a partire da Alfred Hitchcock trasferitosi in California nell'estate del 1939, così come il lodinese John Boorman, che dopo l'esordio nel '66 con il film *Prendeteci se potete*, va negli Stati Uniti dove gira *Senza un attimo di tregua, Un tranquillo week-end di paura, Zardoz* e *L'esorcista.*

Ken Loach, autore indipendente e politicamente impegnato a sinistra, ha rifiutato le offerte di Hollywood, accettando solo di dirigere a Los Angeles il film *Bread and Roses*,

una pellicola incentrata sull'emigrazione clandestina dei lavoratori messicani negli Usa.

Anche Lindsay Anderson ha rifiutato le offerte americane, tranne che per il suo ultimo film *Le balene d'agosto* (1987), interpretato da Bette Davis e Lillian Gish.

Il terzetto di grande successo in Gran Bretagna formato dal regista Danny Boyle, dallo sceneggiatore John Hodge e dall'attore Ewan McGregory, autori *di Piccoli omicidi tra amici* e *Trainspotting*, sono invece volati a Los Angeles per realizzare, tra gli altri, *Una vita esagerata, The Beach, Steve Jobs, 127 ore.*

Ancora il grande John Schlesinger, regista in Inghilterra di film famosi come *Billy il bugiardo* e *Darling*, a Hollywood firma il suo capolavoro *Un uomo da marciapiede* e anche *Il giorno della locusta, Il maratoneta, Uno sconosciuto alla porta* e *La prossima vittima*, mentre Stephen Frears, autore in patria di *My Beautiful Laundrette, Prick Up, The Snapper*, gira negli Usa a Hollywood *Rischiose abitudini, The Hi-Lo Country, Eroe per caso, Mary Reilly.*

Vi è però stata anche un'emigrazione al contrario. Joseph Losey, regista statunitense è costretto a trasferirsi in Inghilterra nel 1951 per colpa del maccartismo. Nel cinema britannico firmerà opere straordinarie: *Hallucination, Il servo, Per il re e per la patria, L'incidente, Messaggero d'amore, Una romantica donna inglese* e diverse altre.

Infine, impossibile dimenticare il grande Stanley Kubrick, newyorkese di nascita che alla fine degli anni Cinquanta emigra definitivamente in Inghilterra dove realizza pellicole indimenticabili come *Lolita, Il dottor Stranamore – Ovvero come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba, 2001: Odissea nello spazio, Arancia meccanica, Barry Lyndon, Shining, Full Metal Jackel, Eyes Wide Shut.*

Pierfranco Bianchetti

Sguardi d'angeli all'ombra del muro

Note su Il cielo sopra Berlino di Wim Wenders

Riccardo Lestini

È il 1985. Wim Wenders, reduce da una fondamentale esperienza americana, è finalmente pronto per tornare a casa. Una casa che non è né la natia Düsseldorf, e nemmeno quella Monaco teatro dei suoi primi studi cinematografici, ma un territorio dove ritrovare radici collettive, storiche e generazionali. In altre parole, per Wenders il ritorno a casa non può che coincidere con l'approdo a Berlino, la città spezzata, il simbolo della storia rimossa e della memoria collettiva, morte e origine non solo della Germania, ma dell'Europa intera. Gli eventi che di lì a quattro anni porteranno al crollo del Muro e di un intero sistema di pesi e contrappesi mondiali che proprio in Berlino avevano trovato il loro simbolo e la loro esemplificazione sono ancora lontanissimi, il Muro e il sistema che determina lo smembramento di Berlino appaiono ancora saldi e immutabili, così come l'idea di una Germania riunificata equivale alla più pura fantascienza.

Berlino Ovest, assurdo scampolo di occidente piantato nel cuore del blocco comunista, capitale suo malgrado del cosiddetto «mondo libero», nel pieno degli Ottanta appare come un gigantesco teatro a cielo aperto, sede d'eccellenza per la continua e ininterrotta rappresentazione del più sfrenato edonismo dell'epoca. Luci, movida, squarci newyorkesi e sesso libero negli ultimi frammenti di tempo sgombri dall'incubo dell'AIDS. E, al tempo stesso, sintesi di tutte le più drammatiche contraddizioni del decennio. Quasi una Weimar postmoderna, che si abbandona all'eccesso in un'autoconservazione oziosa e quasi mefistofelica, nell'attesa indolente della catastrofe. In sostanza la città dipinta da Christiane F., capitale mondiale dell'eroina e della disperazione giovanile, paradiso e inferno del mondo intero, inevitabile punto di arrivo di ogni frontiera, di ogni confine. L'unico luogo dove cercare, e forse trovare, la verità.

Così Wim Wenders non torna a casa per girare un film a Berlino, ma *su* Berlino.

A quanto racconta lo stesso regista, ad accendere la scintilla dell'ispirazione furono diverse suggestioni, dalla lettura delle *Elegie duinesi* di Rilke alla musica dei Cure. Ma soprattutto, fu una serie più o meno infinita di vagabondaggi per le vie di Berlino a dare al suo progetto la forma di un film con gli angeli custodi come protagonisti, figure liminari che potessero incarnare l'anello di congiunzione tra il mondo dell'infanzia e quello adulto, quello sguardo che, pur se inquieto e angosciato, è capace di conservarsi puro in un mondo arido e non più capace di sognare.

La trama, ricchissima ed esile al tempo stesso, racconta di come il cielo sopra Berlino sia popolato di angeli che, dopo la tragedia della Seconda guerra mondiale, hanno smarrito identità e funzioni originarie, e quindi vagano, invisibili agli occhi degli adulti ma visibilissimi a quelli dei bambini, per le strade e i luoghi simbolo della città senza tregua, posando continuamente il loro sguardo inquieto, libero ma condannato al bianco e nero, sui pensieri e sulle vicende degli uomini.

Due di loro, Damiel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander), si incontrano quotidianamente per raccontarsi i frammenti di vita che hanno visto e udito nel loro vagabondare. In particolare, Damiel lamenta insofferenza per la sua condizione di immortalità, desiderando la concretezza della vita, il peso del corpo, le piccole e insulse incombenze quotidiane.

Il luogo di ritrovo prediletto degli angeli, che vestono lunghi cappotti neri e nell'aspetto appaiono in tutto e per tutto simili agli uomini, è la Biblioteca Nazionale, dove trascorre le sue giornate anche l'anziano Omero (Curt Bois), cantore dell'umanità. Mentre Cassiel segue Omero alla ricerca di una Berlino scomparsa, Damiel, sempre più affamato di vita terrena, segue le prove del circo Alekan, dove ha modo di vedere la bella e inquieta trapezista Marion (Solveig Dommartin), di cui si innamora perdutamente. Mentre anche un altro personaggio, l'attore Peter Falk nei panni di se stesso, a Berlino per un film, vagabonda per la città alla ricerca di tracce del passato, Damiel, proprio dopo aver ascoltato un solitario monologo di Falk sulle gioie della vita terrena, per amore di Marion, decide di smettere le proprie ali e diventare mortale.

Dopo aver sperimentato alcuni scampoli di vita – una tazzina di caffè, un abito nuovo, un concerto rock – e dopo aver appurato come anche Peter Falk fosse un angelo "caduto", Damiel va alla ricerca di Marion, ma scopre che il circo ha chiuso i battenti. Entra allora in un bar, dove finalmente la ragazza lo raggiunge, mentre il cantore Omero riprende il suo incessante vagare.

Prima di ogni cosa *Il cielo sopra Berlino* è un omaggio commosso e intriso d'amore verso una città violentata dalla storia, che quarant'anni dopo la fine del conflitto è ancora in guerra, dove il futuro è un'ipotesi incerta e il presente una luce solo apparente, continuamente adombrata dalle tracce di un passato inesorabile che testimonia continuamente la sua presenza claustrofobica nei segni della distruzione ancora visibili sui muri delle case e dei palazzi.

Berlino è quindi simbolo di una crisi universale, metafora di quelle lacerazioni del mondo contemporaneo che conducono l'uomo, e l'umanità, a una condizione liminare, di confine tra il noto e l'ignoto, sul ciglio di quel bordo abissale e spaventoso su cui, a terrificante emblema materiale, è stato edificato il Muro.

Stritolata e alienata tra un passato che non muore né si pacifica e un presente i cui lampi s'infrangono e si rompono nell'ingombrante presenza del muro, Berlino è una città che non può essere raccontata né compresa se non dallo sguardo scandaloso di chi, pur adulto, ha potuto e saputo conservare la purezza dell'infanzia. Lo sguardo di un angelo per l'appunto, libero di contaminarsi con una materia così splendida e atroce, di immergercisi dentro, di aderire a essa nella più stupefatta e radicale essenza.

segue a pag. successiva

Damiel e Cassiel

segue da pag. precedente

Uno sguardo inquieto che risulta unico e solo protagonista del film, il punto di vista assoluto, che coincide con la macchina da presa e quindi con l'autore. È la proiezione definitiva di Wenders all'interno di una sua pellicola, che attraverso il guardare dell'angelo realizza il più assurdo e gigantesco sogno dell'artista, del narratore. Ovvero penetrare, come una specie di fantasma, muri, porte e finestre per entrare nelle viscere delle vicende umane, ascoltare non visto i pensieri più reconditi e inconfessabili degli uomini.

Sogno smisurato eppure effimero. L'angelo non coglie che l'immateriale, la forma gli sfugge continuamente, può sapere ogni cosa ma non riesce a incidere fino in fondo nelle vicende umane. È la metafora definitiva della solitudine dell'artista, condannato a un'eterna separazione dal resto del mondo, a un infinito immenso e altissimo che però lo lascia perennemente escluso dalla festa della vita.

Da qui la scelta di Damiel, che è anche quella di Wenders, della mortalità, della finitezza. Morire, compiersi, gettarsi nel mondo, votarsi alle fatiche del quotidiano.

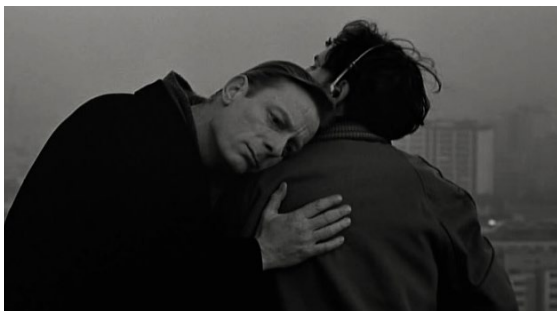
Non a caso la molla decisiva affinché Damiel compia la sua scelta scatta da incontri con personaggi anfibi, ibridi come Peter Falk e Marion. Il primo è un attore, la seconda una trapezista, ovvero esseri umani che svolgono professioni evanescenti (e, nel caso di Marion, aeree come il volteggiare di un angelo), ma con l'indispensabile concretezza, l'imprescindibile peso del proprio corpo, della propria presenza fisica.

E, sempre non a caso, il passaggio cruciale alla condizione di mortalità è segnato da una storia d'amore, la favola per eccellenza: «non c'è storia più grande della nostra, quella dell'uomo e della donna», dice Marion a Damiel nel bar in cui si incontrano e si ritrovano.

Un amore non più, come nei film precedenti di Wenders, passato, perduto e traumatico, né strumento di riconciliazione per una nuova separazione dal mondo, ma avventura nuova, punto di partenza, materia viva, autentico presente e, soprattutto, autentico futuro.

Condizione angelica e condizione umana, due opposti che dentro e fuori la storia di Damiel e Marion, si incontrano e si scontrano per tutta la pellicola, in una ricerca continua di equilibrio che costituisce la quintessenza del film. Dal punto di vista temporale, la dialettica è tra la storia e l'eternità, dove quest'ultima è la dimensione degli angeli, che vivono in un tempo ininterrotto, senza fine né inizio, visivamente segnato da uno sguardo in bianco e nero, che coincide con quello dei bambini, anch'essi esseri umani senza tempo, immersi in un *continuum* dai contorni inesistenti, mentre il tempo degli uomini è quello della storia, ovvero il tempo della distruzione, dell'angoscia, ma anche quello del movimento, dei corpi che si cercano, si sfiorano, si uniscono. Del dolore e della felicità.

Potsdamer Platz



Angeli e Uomini

La biblioteca degli angeli

In questo caso, la conciliazione, il terreno su cui fondare l'equilibrio, è incarnato da Omero, il vecchio cantore che rappresenta il bisogno, la necessità imprescindibile di raccontare la vita, che attraverso la narrazione trasforma le gesta degli uomini, condannate alla finitezza e alla mortalità, in eterne. Senza cantori l'umanità perderebbe la sua storia e la sua stessa esistenza. Si condannerebbe a un eterno ritorno vuoto, sfinito, a un ripetere insensato gli stessi gesti e le stesse parole perdendone memoria, smarrendo ogni barlume di fantasia, ogni scintilla di illuminazione.

Lo stesso accade con lo spazio. Vi è lo spazio infinito e ideale, un paradiso immortale di contemplazione e stupore, abitato dagli angeli, e lo spazio finito, fisico, terribilmente materiale degli uomini. Il Muro in particolare, emblema della divisione, è lo specchio della linea di demarcazione, e lacerazione, tra uno spazio e l'altro, fisico e mentale, tra la propria condizione e il desiderio di superarla. Reale o metaforico – e probabilmente entrambi – è il margine che impedisce di transitare verso l'altro e mescolarsi a esso, l'ostacolo supremo nel raggiungere l'equilibrio, la salvezza, che sta appunto nell'assenza di separazioni. La mescolanza tra i due poli della dicotomia spaziale attraversa come una scossa elettrica l'intero film, dal momento che gli angeli si muovono attraverso lo spazio fisico. Ed è ancora e sempre il loro sguardo a far parlare i luoghi, a dare voce alle strade, alle piazze, ai muri ancora crivellati di colpi, ai cieli capovolti, alle strazianti e disperate vedute aeree.

Un dualismo esaltato dalla splendida fotografia di Henri Alekan, creatore della celebre alternanza tra bianco e nero e colore, incarnazione dell'opposizione tra leggerezza e peso che sottende l'intero film. Da un lato la leggera invisibilità degli angeli, che vedono, dall'altra la necessaria pesantezza degli uomini, che vivono. E siccome la vita, come ricorda Omero, è una storia che va conservata con amore e cura per essere narrata e tramandata, occorre toglierle peso. Letta sotto la lente d'ingrandimento dell'opposizione tra leggerezza e peso, *Il cielo sopra Berlino* si rivela come il diario di una crisi, ovvero la lenta e inesorabile consapevolezza di come senza l'obbligo della scelta, senza angoscia, senza *peso* per l'appunto, non esista né felicità, né libertà. E come, allo stesso tempo, la leggerezza, da sola, senza un peso da sottrarre, sia insostenibile, claustrofobica, tragica.

In definitiva, ancora di come gli opposti debbano necessariamente armonizzarsi. Armonizzazione che Marion, come già ricordato, incarna in pieno: il trapezio la fa volare in alto, leggera, ma la pesantezza del corpo la può far cadere rovinosamente a terra in ogni istante. Nel suo personaggio si esemplifica quindi l'idea o, meglio, la metafora, della vita come equilibrio a sua volta raggiunto attraverso l'amore. Così come lo spazio in cui Marion si muove, il circo, trasformato in archetipo della malinconia cinematografica da Charlie Chaplin, reperto del passato che non interessa più nessuno e che alla fine del film chiude aprendo un ennesimo spazio vuoto nella città, incarna, nel suo spirito nomade, l'andare incontro all'altro, il cercare la mescolanza, l'equilibrio. Vivace, colorato, terra dell'immaginario infantile per eccellenza, pura marginalità da cui Marion va incontro a Damiel allo stesso modo di come l'angelo corre incontro alla trapezista.

Due mondi, il cielo degli angeli e il circo, che hanno il coraggio del movimento in una civiltà tragicamente immobilizzata dal terrore degli orrori da lei stessa scatenati.

Il loro incontro non è la chiusura di un cerchio, ma l'inizio di un viaggio, l'avventura meravigliosa di una civiltà che ha riscoperto l'amore, unica forza che rende veramente umani. Gli angeli hanno la potenza della *pietas*, del sentire i dolori e le gioie altrui, ma sono esclusi dal parteciparvi. Come a dire che la *pietas* senza amore è una gabbia vuota e desolante. E che solo l'incontro con l'altro da noi può aprire una falla nella fredda incomunicabilità del nostro tempo, nelle crepe delle tragedie che non si rimarginano. E raccontarci una storia, e volare al di sopra della chiusura del Muro.

E di tutti i muri che ancora ci ostiniamo a costruire.

Riccardo Lestini

20ª Festa del Cinema di Roma: appunti di una Spettatrice Qualunque

Anna Maria Stramondo

Non è la prima volta che la Spettatrice Qualunque (SQ) ammette di divertirsi molto più con la Festa del cinema di Roma che con altre manifestazioni cinematografiche più prestigiose quali alcuni festival. La selezione delle opere è meno ambiziosa e più popolare, l'ambiente romano favorisce leggerezza e disimpegno, non sono tralasciate, in alcuni casi, testimonianze ed esperienze di forte valenza civile.

Tra le proiezioni Special screenings Selezione Best Documentary è emersa con forza *Put your soul on your hand and walk* di Sepideh Farsi. Fatma era una giovane fotogiornalista palestinese con un sorriso stupendo che nulla riusciva a spegnere, Sepideh Farsi è una documentarista iraniana che ha intrattenuto con lei un rapporto di amichevole confidenza. La regia di Farsi offre, attraverso drammatiche videochiamate, un reportage privo di enfasi e lontano da ogni retorica.

Non sempre ciò che convince di più la SQ è in concorso ma ciò le pare irrilevante perché in lei le emozioni prevalgono quasi sempre sulle valutazioni razionali.

Sciatunostro di Leandro Picarella è stato molto apprezzato dalla SQ per la freschezza e semplicità del linguaggio e per una regia ed un montaggio capaci di alternare vecchi home movies a nuove riprese. In un'isola piena di sole, due bambini si divertono in un'estate che precede la loro separazione. Passato, presente e futuro dell'isola e dell'amicizia sono viste attraverso lo sguardo di un adulto che riordina vecchie riprese e di un bambino che scopre la magia dell'obiettivo.

Kota (Hen) di György Pálfi è indubbiamente originale. Per buona parte del film la protagonista è una gallina e il mondo è visto attraverso il suo sguardo. Se ne segue la vita da quando è un uovo a quando alleverà i suoi pulcini. Sembra una gallina fortunata che riesce a salvarsi da camion, volpi e pentoloni ma le insidie sono tante e gli esseri umani hanno sorti peggiori delle sue. György Pálfi mette forse troppe ambizioni nell'opera. Quando le vicende umane emergeranno saranno storie dure e drammatiche con violenze e delitti. Non che la SQ si fosse illusa di divertirsi con le avventure di un pennuto ma è stata disorientata da un intreccio forzato tra storie molto diverse che, secondo lei, avrebbero imposto linguaggi diversi e un plot più coerente.

Re-creation di Jim Sheridan, David Merriman è stata per la SQ la delusione più grande e inaspettata. Ispirato a un caso reale di omicidio, è la peggiore versione de *La parola ai giurati*. Totalmente mancante di ritmo; tutto girato in toni cupi, utili a trasmettere angoscia ma, probabilmente, concausa di distacco dalle tensioni e dai conflitti che contrappongono i diversi modi di stabilire la verità giudiziaria.

"40 secondi" di Vincenzo Alfieri

40 secondi di Vincenzo Alfieri è la ricostruzione delle ore che precedettero l'omicidio di Willy Duarte Monteiro, giovane capoverdiano intervenuto in una rissa in aiuto ad un amico. Il film tratto dal romanzo omonimo, cerca di mostrare la banalità del male che si scatena tra giovani privi di riferimenti morali, attenti solo ad accrescere la forza fisica dei loro corpi. L'aspetto più convincente è dato dalla mescolanza di attori professionisti con ragazzi scelti dalla strada.

In *Nino* di Pauline Loquès c'è una porta chiusa (quella di casa) e una che non si vorrebbe aprire (quella delle cure). Théodore Pellerin vaga disorientato per Parigi, prova a condividere con altri la traumatica notizia ricevuta ma la lentezza non è quella dei suoi passi bensì quella di tutto il film.

"Gli occhi degli altri" di Andrea De Sica

La cronaca nera degli anni 70 dedicò molta attenzione al delitto Casati Stampa, quando il marchese Camillo Casati Stampa di Soncino uccise la moglie Anna Fallarino e il suo giovane amante, per poi suicidarsi. Su questa traccia, sulle perversioni della coppia, interpreti Filippo Timi e Jasmine Trinca, è costruito *Gli occhi degli altri* di Andrea De Sica, lungometraggio un po' guardone e un po' erotomane senza eros e senza spessore.

"Sciatunostro" di Leandro Picarella

Due opere estremamente diverse della sezione Freestyle, *La Camera di Consiglio* di Fiorella Infascelli e *La Petite cuisine de Mehdi* di Amine Adjina sono le opere che la SQ ha sentito più nelle sue corde.

Con *La Camera di Consiglio* di Fiorella Infascelli, entriamo nell'appartamento blindato che ha ospitato per trentasei giorni, isolandoli totalmente dal mondo esterno, otto giurati cui era affidato il compito di assolvere o condannare 470 imputati, accusati di essere esponenti o affiliati mafiosi. Entriamo non solo nelle stanze ma nei pensieri, nei sentimenti, nelle reazioni di queste persone e partecipiamo al vivace confronto dialettico tra il Presidente, interpretato da Sergio Rubini, e il giudice a latere interpretato da Massimo Popolizio.

A *La Petite cuisine de Mehdi* di Amine Adjina, si devono due ore di assoluto divertimento con una commedia degli equivoci. Mehdi ama la cucina e la sua ragazza ma non ha il coraggio di presentarla alla mamma algerina tradizionalista. Tutti i personaggi sprizzano umanità e in cucina si mischiano etnie e sentimenti. Tutti gli interpreti sono bravi ma su tutti, più che emergere, esplode Hiram Abbas, nota attrice Israelo-palestinese, con un ruolo determinante per il racconto.

L'énigme Velázquez di Stéphane Sorlat, 90', ha il solo pregio della breve durata e della voce di Vincent Lindon. È un noioso viaggio nell'arte e nella vita di Diego Velázquez (1599-1660).

Kim A Snyder in *The Librarians* mostra attraverso materiali d'archivio e riprese documentarie gli scontri tra bibliotecari, studenti, attivisti e consigli scolastici conservatori conseguenti alla censura libraria esplosa a seguito della diffusione di una lista di 850 libri bollati come osceni, stilata da un legislatore texano. I divieti di opere prevalentemente a tematica LGBTQAI+ o con contenuti legati alla questione razziale fa riflettere sul livello delle libertà democratiche degli Stati Uniti.

Tutta la vita di Valentina Cenni insinua alla SQ il sospetto di lung-omaggio di una regista al suo compagno di vita. Il pianista e compositore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Stefano Bollani riunisce un ensemble composto da alcuni dei più grandi musicisti jazz italiani in una casa-studio, per preparare in una settimana un concerto da tenere al Teatro Rossetti di Trieste nel febbraio 2025. Jazz e improvvisazione hanno, sembra, fatto molto divertire i musicisti ma non altrettanto euforia ha provato la SQ. Loro si sono divertiti, la SQ priva di gusto e competenze musicali, no.
In relazione alla loro opera *Homo Sapiens*, gli autori, Mariano Cohn e Gastón Duprat, hanno dichiarato: «Noi raccontiamo le contraddizioni, i desideri, le frustrazioni, le emergenze, la paranoia e gli egoismi generati dalla nostra vita sociale che, se portati alla luce, aprono profondi dilemmi morali». La SQ ritiene siano riusciti nel loro intento. Divertente film ad episodi con tante gag di Guillermo Francella, battute spesso esilaranti, sedici personaggi che certamente, in versione argentina, ricordano i nostri Mostri. Per lasciarsi andare alle risate si segnala soltanto che la SQ ha faticato molto a

riprendersi dallo shock del primo episodio.
Anna di Monica Guerritore, con Monica Guerritore, insinua un dubbio alla SQ: è solo per bieco campanilismo ad essere più ben disposta verso l'attrice italiana che a quella francese? Non riesce a non fare un confronto tra *Anna* e *Duse*, tra Guerritore e Bruni Tedeschi. Sempre nelle sue incoerenze giudica coraggiosa la Guerritore e troppo audace la Bruni Tedeschi. Insomma, giudica bene l'interpretazione della prima e meno quella della seconda. La regia regge, su Monica attrice nulla da dire, sul piacere di ricordare la Magnani nulla da obiettare, la sceneggiatura un po' si perde per la molteplicità degli episodi narrati.

Cinque secondi è l'ultimo film di Paolo Virzì. Ci sono dei salti nel racconto su un uomo burbero, Adriano Sereni (Valerio Mastrandrea), che con tutta evidenza mostra un dolore e un senso di colpa che vorrebbero farlo vivere isolato dal mondo ma che in un secondo momento risulterà un avvocato vincente e uomo, padre, estremamente sensibile. È quasi il Virzí che le piace ma non è quello che le piace di più. È un Mastrandrea migliore che in altri ruoli ma non lo è per l'intera durata del film.
In *Elena del Ghetto* di Stefano Casertano, Micaela Ramazzotti è Elena Di Porto che al Ghetto chiamano la matta. È una donna ebrea che fa boxe, fuma, porta i pantaloni e non si arrende mai. Così forte e diversa dalle altre che non sarà credibile quando lancerà l'allarme sui rastrellamenti. La storia con i suoi molti orrori è tragica e nota. Giulia Bevilacqua ha una parte secondaria ma riesce con uno sguardo dolce a far trapelare umanità e delicatezza nella tragedia, alla SQ ha convinto più la sua interpretazione che quella della Ramazzotti. Ogni tanto si vorrebbe che gli attori non portassero sempre gli stessi tic e le stesse smorfie in lavori diversi.
La vita va così di Riccardo Milani ha un bel cast: Virginia Raffaele, Diego Abatantuono, Aldo Baglio, Geppi Cucciari ma soprattutto Giuseppe Ignazio Loi, Efisio, irremovibile nella sua decisione di non vendere casa e di salvaguardare uno splendido paesaggio. Ispirata a una storia vera, una commedia corale con un sottofondo di amaro per quel bisogno di lavoro che può creare conflitti non solo tra chi ha valori, culture, dialetti e caratteri diversi. Immagini stupende e luce accecante ma poi un film che sembra già visto.
In *Stella Gemella* di Luca Lucini da una giovane mamma nascono due gemelli concepiti con due diversi padri. La differenza non è quella di eterozigoti ma quella della fecondazione eteroparentale, resa evidente dal colore diverso della pelle. È una commedia gradevole per le dinamiche interne alla famiglia, per le nonne dove chi sembra equilibrata lo è molto meno di chi sembra instabile, delicata per le incomunicabilità e i conflitti coniugali che muta però in rappresentazione didascalica e superficiale della provincia quando descrive in modo macchiettistico la mentalità ipocrita e la grettezza degli abitanti. Se poi la Buy nella finzione abbandona le sue nevrosi, la Morante non risulta credibile come falsa snob.
In *Alla festa della rivoluzione* di Arnaldo Catinari, Beatrice (Valentina Romani), spia al servizio della Russia, si trova a Fiume il giorno in cui l'eroe di guerra Gabriele D'Annunzio subisce un attentato mentre cerca di attuare la sua rivoluzione visionaria. Per lei, per il capo dei servizi segreti italiani e per un medico anarchico, disertore della Grande Guerra, diventa essenziale individuare i nemici della rivoluzione. Ispirato al saggio omonimo di Claudia

"Alla festa della rivoluzione" di Arnaldo Catinari

Salaris sull'impresa di Fiume, crogiolo di tutte le ideologie del 900, e sceneggiato dal regista con Silvio Muccino, è un'opera più caotica e confusa dell'epoca che avrebbe voluto rappresentare. Poi, come scene di lottatrici di kung fu alla SQ, per quest'anno, bastava Mainetti con *La Città proibita*.
Couture di Alice Winocour ha nel cast Angelina Jolie e Louis Garrel. Tre donne incrociano i loro destini alla vigilia di un importante evento: una regista americana che deve girare un video di moda, che ha problemi con la figlia adolescente e che ha ricevuto una dura diagnosi medica; una truccatrice francese che ha aspirazioni letterarie e che ambirebbe a scrivere un libro sull'ambiente della moda; una giovane di Nairobi che è studentessa di farmacia e nuova scoperta "esotica" delle passerelle. Delle tre chi rimane in mente? Della storia cosa si ricorda? Alla SQ sono rimaste in mente solo un paio di scene.
Deux pianos di Arnaud Desplechin ha molta bella musica e alcuni amati attori in ruoli secondari, Charlotte Rampling e Hippolyte Girardot, una storia di antichi amori e forti attrazioni, la scoperta della paternità di un bambino che molto somiglia a un padre sconosciuto, un agente affezionato e una prova volontariamente fallita con un'esecuzione magistralmente

segue a pag. successiva

"La vita va così" (2025) di Riccardo Milani

segue da pag. precedente

eseguita. Perché su tali premesse, si abbassa la palpebra e la magia si spegne? Vengono dubbi sulla scelta di una fotografia che alla SQ è apparsa distanziante, sembra che il direttore sia lo stesso di *Emilia Perez*, cosa gli è successo tra quel capolavoro e questo film? Oppure la SQ aveva gli occhiali appannati?

In coproduzione con Alice nella città *Per te* di Alessandro Aronadio con Edoardo Leo, Teresa Saponangelo, Javier Francesco Leoni. Nel 2021, l'undicenne Mattia Piccoli viene insignito del titolo di Alfiere della Repubblica dal Presidente Mattarella per la dedizione con cui segue il padre Paolo, che quarantenne comincia

"Per te" di Alessandro Aronadio

al perdere la memoria. Si mostra il loro legame intimo attraverso piccoli gesti quotidiani. Una storia vera ed edificante ma la SQ non rinuncia a una quota di cinismo e, secondo lei, sarebbe stata sufficiente una puntata RAI della trasmissione *Nuovi eroi*, forse peraltro già realizzata. Considerata la coproduzione con Alice nella città ed essendo uno dei pochi film visti di Alice si può approfittare dell'occasione per dire che quest'anno Alice è rimasta nella città ma è fuori dalla festa del cinema.

Leibniz- Chronicle of a lost painting di Edgar Reitz è quasi un trattato di filosofia delle immagini. La regina di Prussia, Sofia Carlotta, commissiona un ritratto del filosofo Gottfried Wilhelm Leibniz, il teorico dei mondi possibili e un precursore del calcolo infinitesimale. Un primo tentativo con Delalandre fallisce ma con una nuova artista, Aaltje van de Meer, Leibniz si troverà a suo agio. Il meccanismo narrativa funziona e rende incredibilmente attuale la riflessione sulla rappresentazione pittorica.

La SQ ha visto quattro serie e tra queste *Mrs Playmen* di Riccardo Donna è quella che l'ha convinta di più. Come si chiede a questo genere, intrecci e snodi hanno coerenza e consequenzialità. Diverse linee narrative si dipanano con equilibrio senza sovrapporsi. La Crescentini è una convincente Adelina Tattilo, cattolica ed anticonformista, audace e visionaria e lo è in modo originale senza bisogno di ricorrere a ridicole imitazioni. Playmen sfida il moralismo e diventa una rivista capace di scalfire tabù modificando regole di costume dominanti.

In *Guerrieri: La regola dell'equilibrio* di Gianluca Maria Tavarelli, Alessandro Gassmann è un Guido Guerrieri, avvocato brillante ed ironico di cause complicate, in crisi per motivi personali. Purtroppo, la SQ segue molte serie televisive e pur apprezzando i romanzi di Gianrico Carofiglio e molte regie di Tavarelli, fatica a distinguere il Gasmann Guerrieri dal Gasmann Professore, dal Gasmann Bastardo di Pizzo Falcone.

"Guerrieri: La regola dell'equilibrio" di Gianluca Maria Tavarelli

"La Preside" di Luca Miniero

In coproduzione con Alice nella città ne *La Preside* di Luca Miniero, Luisa Ranieri è Eugenia, coraggiosa e inarrestabile Preside del difficilissimo istituto Ortese di Caivano. Eroica la vera preside, capace di vincere assenteismo di colleghi, dispersione degli alunni, degrado degli ambienti, piazza di spaccio nel cortile della scuola. Quando c'è dietro la finzione filmica la realtà di una storia di autentico impegno civile il plauso è scontato ma ciò basta per considerare un capolavoro il prodotto audiovisivo, serie o film che sia?

Prima di noi di Daniele Luchetti e Valia Santella è una saga familiare che si incrocia con la storia italiana del Novecento. Da un ambiente rurale alle officine e al boom economico, tra ambizioni, amori e delusioni, lotte e diserzioni. Sembra proprio una serie già vista.

La SQ, ha seguito alla Festa del Cinema di Roma 2025 circa una trentina di film, non ha, per le sue abituali e libere selezioni, visto altre opere forse più raffinate e si è lasciata andare frequentemente, come nel suo stile, a critiche e stroncature probabilmente ingenerose, irrispettose dell'impegno di autori, attori e maestranze. Ciò nonostante, a chiusura della 20^ edizione della Festa è sicura che nei prossimi mesi le sarà possibile suggerire agli audaci che le chiedessero consigli tanti titoli da cercare di non perdere, sia vengano proiettati al Cinema che sulle piattaforme.

Anna Maria Stramondo

"Prima di noi" di Daniele Luchetti e Valia Santella

#RoFF20 | Festa del Cinema di Roma 2025

Il Cinema Secondo Corman (2025) di Giulio Laroni

Presentato alla Festa del Cinema il docufilm sul mago della tecnica e degli effetti speciali, capostipite del B movie. I suoi record di velocità nel girare i film. E il lancio di attori come Jack Nicholson e Charles Bronson

Daniele Poto

Anticipando di qualche mese le celebrazioni per il centenario della nascita, la Festa del Cinema di Roma ha tributato il giusto omaggio a Roger Corman con la pubblica visione di un documentario che illustra quella che si potrebbe definire la poetica cinematografica del consacrato maestro del *B Movie*, abituato come molti cineasti nostrani a fare pregiate nozze con i fichi secchi ovvero avendo a disposizione budget limitati per piccole perle cinefile. Nel pregevole docu *Il Cinema Secondo Corman* (87'), presentato alla Casa del Cinema di Villa Borghese, l'intervista al Maestro viene mixata con il commento negli studi di Cinecittà con un quartetto di esperti in cui la voce più interessante è sicuramente quella di Ruggero Deodato, virtuale *alter ego* italiano di Corman, imitatore per le produzioni a basso e costo, con molti distinguo, sul versante del praticato genere horror. Giulio Laroni incontra Roger Corman nel suo ufficio di Brentwood, a Los Angeles. Ne nasce una lunga conversazione che presto prende la forma di una lezione di regia, in cui Corman svela le tecniche di grammatica filmica e i trucchi che di solito insegna ai suoi allievi. Quello che manca giocoforza sono le immagini dei suoi film per la complessa questione di diritti non concessi. La lacuna viene colmata dai disegni à la carte che rievocano scene significative. Un abile lavoro di montaggio fa sì che le immagini diventino delle simil-didascalie per il discorso che gli interlocutori stanno sviluppando in inglese (con ovvi sottotitoli in italiano). La conversazione è commentata da un gruppo formato oltre che da Ruggero Deodato, da Daniele Nannuzzi (il cui padre, Armando, ha lavorato con Corman), Luigi Sardiello e Davide Mancori, riuniti per l'occasione nella sede dell'AIC (Assoc. Italiana Cineoperatori) a Cinecittà. Tributo a registi scomparsi che ci parlano ancora. Però chiediamoci con quanta memoria del mondo che hanno vissuto e hanno contribuito a far crescere? I film di Corman e di Deodato sono assenti dalle piattaforme, per non parlare della mancata messa a fuoco nei programmi generalisti, esclusi da ipotesi di restauro e dall'individuazione di filoni speciali dei cineclub, collocati in un limbo emozionale che ignora i loro meriti di onesti e sublimi artigiani. Perché, se il cinema prima di essere arte è unione di esperienze e professionalità questo duo ha mestiere da vendere. In particolare, Corman (le cui parole spese nel documentario sono le ultime pubbliche, prima del decesso, a 98 anni, il documentario è rimasto in freezer per un po' di tempo anche se è datato 2025) prima di procedere al ciak d'avvio si confrontava con attori e maestranze con analogo rispetto, chiarendo quello che avrebbe voluto esprimere in quel determinato film. Emerge come filosofia di ripresa una sintesi perfetta: *"una complessa semplicità"*. La vocazione di Corman per il cinema si estrinsecò con una dura e multiforme gavetta: prima studente di letteratura inglese a Oxford, poi fattorino, assistente di un agente letterario, quindi improvvisamente produttore nel 1953, scorciatoia per cimentarsi con il primo esperimento da regista a ventinove anni, nel 1955. Da quell'originario *Cinque colpi di pistola*, pienamente insediato nel filone dei road movie criminali allora in voga (Corman non hai mai potuto prescindere dalle esigenze del box office), avvalendosi di 60.000 dollari di budget, si è dipanata una carriera lunga e costante con il naturale affiancamento dell'attività di produttore a quella di cineasta traendo linfa da questi vasi comunicanti, peraltro non sempre congruenti. Nel curriculum 58 film in 35 anni fino al capolinea finale di *Frankenstein oltre le frontiere del tempo* (1990) a testimoniare della sua involontaria modernità vista la valorizzazione attuale del personaggio. Ma a 64 anni, logorato dai ritmi di produzione della inesauribile macchina da guerra hollywoodiana, a età ragionevole e congrua, non si gode la pensione ma continua per un ventennio l'attività come produttore e come attore. Lo ritroveremo a fare quasi da comparsa (un uomo su una spiaggia) in *Sharktopus* di Declan O'Brien nel 2010. Corman era capace di girare 9 film in un anno (vedi il mitico 1957) con l'abbinata della scarsità dei soldi a disposizione e della necessaria velocità. Una macchina da ciak inesauribile. Nel docu film Corman teorizza la validità dell'accoppiata *horror-comedy* che però viene contraddetta da Deodato che si accontenta del primo genere, grazie al riconosciuto valore aggiunto degli effetti speciali spesso coniugati con il cannibalismo. L'attraversamento dei generi fiutando il gusto del pubblico è proverbiale. Western, peplum, giallo, gotico, crime. Là dove tira il vento del botteghino, ma sempre con estrema dignità registica. Ma quello che forse più rimane e si ricorda di Corman è il groviglio di collaborazioni intessute nelle sue varie dedizioni al mestiere del cinema. La sua *Factory* fu un'inesauribile macchina creativa che lanciò registi come Scorsese, Coppola, Dante e Demme e attori come Jack Nicholson che con lui produttore esordì a 22 anni in *The Cry Baby Killer* oltre ad avere dato dignità a interpreti par excellence dell'horror come Vincent Price e Barbara Steele. Anche la carriera di Bronson, De Niro, Peter Fonda, Bruce Dern, Dennis Hopper, Sandra Bullock, si nutrì dei suoi consigli, delle sue raccomandazioni, dei

segue a pag. successiva

Roger Corman (1926 – 2024)

"Cinque colpi di pistola" (1955)

"La piccola bottega degli orrori" (1960)

segue da pag. precedente

"Frankenstein oltre le frontiere del tempo" (1990)

suoi procurati ingaggi. Ma vogliamo tuffarci nei "miracoli" produttivi di Corman. In primis *La piccola bottega degli orrori* che parte nel segno di una commedia quasi brillante e diventa una storia di assassini carnivori a opera di una pianta. Si era nel 1960 e gli effetti speciali di questo classico non sono evidentemente quelli del remake del 1986. Però Corman leggendariamente girò film in tre giorni stabilendo un record assoluto di velocità filmica. "Tre giorni per mettere sotto contratto gli attori e provare e immediatamente girare in un teatro di posa disponibile solo per poche ore".Un record battuto con *La Vergine di cera* (due giorni di riprese). *"Se avessi avuto più tempo non avrei saputo far di meglio-* razionalizzava Corman che faceva continuamente di necessità virtù, di un limite un assoluto punto di forza grazie alla capacità di dominare tutto quello che avveniva sul set. La sua arte d'arrangiarsi con un budget produttivo estremamente basso qui rifulge appieno. Girando *Il clan dei Barker* (grande successo al botteghino), accortosi della gran folla che assisteva alle riprese la incluse nelle riprese, trasformando gli spettatori in comparse per una sparatoria in cui ciascuno degli uccisi moriva in un modo differente, creando una particolare suggestione. Lo stesso esercizio di improvvisazione si verificò mentre girava una scena su un'altalena ma fu costretto a spostarsi per problemi di ordine pubblico per ben due volte. Ebbene, nessuno degli spettatori del film riuscì ad accorgersi che stava filmando tre altalene diverse. Laroni gli chiede perché in una scena dialogata un protagonista agita incessantemente la pistola davanti alla sua interlocutrice. *"Doveva rappresentare in quel momento una minaccia esistenziale per la donna. Ma anche l'esibizione di un simbolo fallico"* osserva argutamente Corman. Dovendo filmare una rapina riesce a creare l'effetto del colpo criminale non avendo a disposizione una banca, mostrando semplicemente la via di fuga all'esterno dei rapinatori. E quando non ha a disposizione le scenografie volute se la cava con un abile gioco di ombre. Esempi di un artigianato vincente. Se leggete una qualunque sinossi del plot dei film di Corman vi stupirete per la quantità inesauribile di trame avvincenti, di sbocchi di naturale creatività, seminale per tanto cinema contemporaneo. Non trascurabile, infine, le innumerevoli versioni dei libri di Edgar Allan Poe da cui Corman, fedele cultore, estrae trame gotiche di spessore avvalendosi della padronanza nel maneggiare effetti speciali, naturalmente a basso costo.

Daniele Poto

Mercoledì, stagione due (2025)

Leonardo Capuzzi

La stagione continua la storia di Mercoledì da dove si era interrotta. La produzione del secondo progetto è iniziata tre anni dopo la prima. Tim Burton è sempre produttore e uno dei registi degli episodi. In particolare, quattro episodi su otto. Questa nuova stagione ha molti problemi a causa dell'attesa troppo lunga comparata alla prima. Se la linearità nei precedenti episodi era uno degli elementi cardine, questi ultimi sono stati divisi in due parti differenti. Questa nuova modalità rischia di rovinare la qualità del prodotto, che di questi tempi è sempre più frequente. Tim Burton è quasi sempre dietro la cinepresa, ma la sua estetica e poetica non prevalgono, sembrano non esistere. Questa volta la trama principale, non costruita così bene e le varie situazioni sviluppano sottotrame senza un vero e proprio senso. Tim Burton dirige il 50% del progetto. Allo stesso tempo sembra non avere più la stessa passione che soleva inserire nelle sue precedenti produzioni. Jenna Ortega è sempre eccellente nel ruolo principale. Emma Myers interpreta Enid, ma questa volta la versione del suo personaggio ha un tono molto più serio e oscuro. Molti personaggi già visti nella prima stagione ritornano. Come, ad esempio, Joy Sunday nel ruolo di Bianca. L'intera Famiglia Addams ritorna con new entries come la nonna di Mercoledì e il nuovo preside interpretato da Steve Buscemi. Il ritorno della preside Weems è abbastanza funzionale. Senza di lei Mercoledì ha difficoltà nel portare avanti la sua investigazione. Perché non possiede i propri poteri. E deve contare solo sulle proprie capacità come una persona normale. Ciononostante, non tutto in questo progetto è da buttare: c'è un importante omaggio alla serie degli anni 60 interpretata da Caroline Jones, Sean Astin ecc. È presente nella serie del 2025 dove Gomez e Morticia ballano in modo molto sensuale. Oppure le sequenze dove duellano con le spade come nel primo film degli anni 90. Le scene dei combattimenti a livello registico sono bellissime.

Il preside interpretato da Steve Buscemi è il classico villain che vuole causare problemi dietro l'aspetto da buon samaritano e nascondere la verità. Le relazioni tra i personaggi non funzionano assolutamente. Solamente quella tra Morticia e Mercoledì e i dialoghi tra loro sono scritti davvero bene e trattano le differenze generazionali tra madre e figlia. Alla famiglia più stramba dell'audiovisivo viene dato molto più spazio. Un altro elemento positivo è la relazione tra Gomez e sua figlia, tra i due c'è molto rispetto e il genitore assume il ruolo di consigliere, in quanto è un adulto che si confronta con una ragazzina di 16 anni.

La modalità con cui le varie situazioni portano ad una risoluzione è davvero troppo rapida. A volte le immagini vengono utilizzate per spiegare il contesto senza dialoghi che possono risultare superflui. Nel cinema di Tim Burton le suddette rappresentano l'elemento portante del suo cinema. Questa nuova stagione ha un approccio molto meno adolescenziale della precedente e all'inizio della prima puntata compare l'attore bambino (ora adulto) del film *Il Sesto Senso* di M. Night Shymalan del 1999. Le location realizzate in studio sono molto interessanti perché rappresentano la creatività del regista. Ma anche quelle naturali sono bellissime. Le creature sono abbastanza inquietanti e rappresentano l'idea che l'autore ha dei mostri.

Il trucco utilizzato sulla protagonista è infinitamente meno realistico rispetto al precedente. Una terza stagione è stata già confermata, ma quando verrà realizzata avrà 25 anni e potrebbe risultare ridicolo interpretare una 16enne. La computer grafica utilizzata sugli attori è abbastanza realistica. Ma a volte può risultare artificiosa. Rispetto a quella del Signore Degli Anelli che è ancora meravigliosa nonostante i 22 anni passati. Questa stagione ha diviso il pubblico a causa della trama principale.

L'attesa della terza stagione ripagherà le aspettative?

Staremo a vedere.

Leonardo Capuzzi

Festival dei cinecircoli siciliani della FICC

Nino Genovese

«*Ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema; giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere*»: così Cesare Zavattini, nel 1954, in un periodo, cioè, in cui i Cinecircoli in Italia divenivano sempre più numerosi; ma la loro origine – indipendentemente dalla denominazione con cui sono conosciuti ("Cineclub", "Circoli del cinema", "Cineforum") è molto più antica, e risale addirittura al gennaio 1920, quando Louis Delluc – in occasione dell'uscita del primo numero della rivista francese «Ciné Club», creata per promuovere la prima nascita in assoluto di un Circolo del cinema – scriveva spiritosamente: «*Il y a le Touring Club. Il faut aussi le Ciné Club*»,(ndr: Così come ci sono circoli per viaggiare, Touring Club, dovrebbero esserci anche circoli dedicati al cinema, Ciné-Club). la cui prima proiezione avviene il 14 novembre 1921.

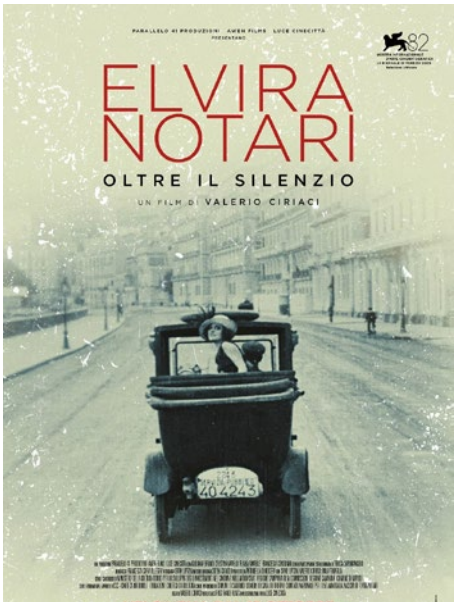
Nel secondo dopoguerra nascono diverse Associazioni di cultura cinematografica, che si sente il bisogno di raggruppare in un unico organismo, che è la FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema), fondata nel 1947, cui, via via, seguiranno, il "Centro Studi Cinematografici", la "FIC" (Federazione Italiana Cineforum), il "Cinit" (Cineforum Italiano), la sezione "Cinema" dell'«Arci» ed altre; da notare che, per obbligo di legge, i vari Cinecircoli locali devono aderire ad una di queste Associazioni "nazionali".

Con il passare del tempo, i Cinecircoli aumentano sempre più, sia in Francia che in tanti altri Paesi europei, tra cui anche l'Italia, con Milano nel 1926, Roma nel 1929, Venezia nel 1932 (anno di nascita della Prima "Mostra Cinematografica" della "Biennale"); in epoca fascista prosperano con molta fortuna i cosiddetti «CineGuf» (Sezioni Cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti), che svolsero in moltissime città un'intensa attività "cineclubistica", consentendo – in un'epoca in cui ancora non esisteva la televisione e i VHS e poi i DVD che potevano apparire solo come un progetto "fantascientifico" – la visione di "capolavori" e "classici" della storia del cinema che, altrimenti, sarebbero rimasti relegati nelle cineteche che, per fortuna, li custodivano (e li custodiscono ancora)!

In effetti, vi fu un'epoca in cui non vi era altro modo di vedere questi film, dato che la RAI (che arriva in Italia solo nel 1954) si limitava a proporre solo uno-due film a settimana e, per gli altri, bisognava fare ricorso alle pellicole in 16 mm., che alcune Ditte, appositamente sorte a questo scopo, noleggiavano, sia per i docenti più "illuminati" che, avendone la possibilità tecnica e logistica, proiettavano i titoli più significativi per i loro studenti, sia per gli stessi Cinecircoli, che esplicavano un'importante funzione culturale, con la proiezione di tanti capolavori, quasi sempre seguiti dal "famoso-famigerato" dibattito, prima che la nota esclamazione di Nanni Moretti – «No, il dibattito no!» (nel film *Io sono un autarchico* del 1976) – sancisse la fine dell'utilizzo esasperato di quest'abitudine, che, con il passar del tempo, era diventata quasi stantia e "formale", vale a dire priva di quegli elementi di approfondimento culturale per cui esso era nato e si era diffuso: e ciò specialmente negli anni Sessanta e Settanta, per poi andare progressivamente scomparendo.

Ma non bisogna dimenticare che i Cinecircoli hanno avuto il grande merito di diffondere la cultura cinematografica attraverso la presentazione di film di particolare valore artistico o documentario, oppure inediti o d'avanguardia e sperimentali, oltre ai "classici" della storia del cinema mondiale.

Per esempio, chi scrive – appassionato di cinema fin da ragazzino – in un'epoca in cui non esistevano nelle nostre Università Cattedre di "Storia e Critica del Cinema" e a Scuola soltanto qualche raro docente appassionato di cinema "osava" derogare dalle sue lezioni "curricolari" per parlare della nascita, dello sviluppo e della storia di questo nuovo medium, ha avuto modo di vedere i "classici" della storia del cinema e ne ha imparato il linguaggio cinematografico, approfondendone la "tecnica" e i "contenuti", non solo attraverso la lettura e disamina degli strumenti bibliografici, ma soprattutto grazie alle programmazioni, per l'appunto, dei vari Cinecircoli, che ebbero un lungo periodo di fulgore e di frequentazione, prima che, pian piano, si andassero lentamente "spegnendo", quasi "fagocitati" dall'avvento indiscriminato delle varie televisioni, "piattaforme" e streaming, che hanno portato, come conseguenza, all'inflazione dell'immagine cinematografica, gettata "allo sbaraglio", senza nessuna "riflessione particolare", sancendo la fine della conoscenza approfondita di un mezzo artistico che, come tutti gli altri, ha le sue "regole" e il suo "linguaggio espressivo", che bisogna conoscere e saper decodificare.



Il presidente del "Cineforum Orione" Nino Genovese con Roberto Andò

Ma, se i Cinecircoli oggi non hanno più la diffusione che ebbero un tempo, pur tuttavia essi resistono ancora, grazie alla passione, all'interesse di numerosi "protagonisti" che, facendo anche molti sacrifici, continuano nelle loro città la programmazione di film di grande interesse culturale e di elevato livello stilistico-espressivo, che, altrimenti, non si potrebbero vedere, dato che, ormai, quello che conta è principalmente il business, l'incasso, con la conseguenza che i film meno "commerciali" e più "impegnati", non arrivano!...

Essi, però, possono essere "recuperati", in buona misura, non solo nelle varie "piattaforme" e in "streaming", ma – soprattutto – nelle programmazioni dei Cinecircoli, dato che un film va visto nel luogo ad esso "deputato", cioè in un locale cinematografico, su grande schermo e in mezzo alle altre persone, con cui condividere un'esperienza che nasce con la nascita stessa del cinema e, per fortuna, dura a tutt'oggi.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

In Sicilia, per fare un solo esempio, esistono ancora oggi – per fortuna – molti Circoli del cinema, sparsi un po' in tutti i principali centri dell'isola.

Quelli aderenti alla FICC sono ben dieci; su iniziativa del "Cineforum Orione" (uno dei Cinecircoli più antichi d'Italia, essendo stato fondato nel 1963) e della "Associazione Arknoah", con il contributo di "Sicilia Film Commission" e delle sedi nazionali e regionali della FICC, con la direzione artistica di Marco Olivieri e il coordinamento e l'organizzazione di Francesco Torre, si è tenuta, così, la quinta edizione del "Festival dei Circoli del Cinema siciliani aderenti alla FICC", presso il Cinema Lux di Messina, che ha visto anche l'Assemblea e il rinnovo degli organi collegiali: come nuovo Segretario regionale della FICC-Sicilia è stato eletto Gino Interi.

Oltre al "Cineforum Orione", rappresentato – in questa occasione – dallo scrivente, da Angela Paratore e Maria Galifi, annoveriamo la presenza dei responsabili del "Circolo Arknoah" di Messina, con Francesco Torre; del "Circolo 262" di Modica (Ragusa), con Tiziana Spadaro (fra l'altro, Presidente della FICC nazionale); del "Circolo Groucho Marx" di Comiso (Ragusa), con Francesco Pace e Salvatore Schembari; ed ancora il "Circolo Stella Maris" di Gela (Caltanissetta) con Elio Cassarino e Angela Grazia Arancio; il "Circolo Post Cinema APS" di Siracusa, con Ludovico Leone; il "Circolo Albatros" di Chiaramonte Gulfi (Ragusa); il "Circolo Amici del Cinema Di Francesca" di Cefalù (Palermo); il "Circolo del Cinema" di Trapani, con Pietro Barbera; il Circolo "Uscita di Sicurezza" di Nicosia (Enna) con Laura Mancuso Prizzitano.

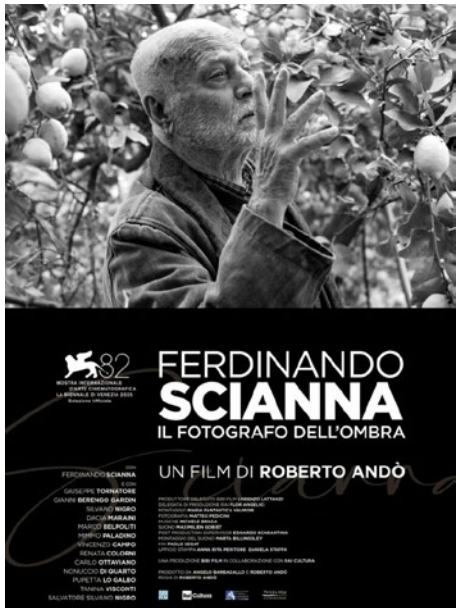
Tra gli ospiti – oltre a Massimo Caminiti (Presidente nazionale del "Cinit") e Ignazio Vasta (Segretario regionale per la Sicilia del "Centro Studi Cinematografici") – il regista Aurelio Grimaldi, di cui è stato presentato il suo ultimo film, *Raqmar*, storia di alcuni ragazzi che, provenienti dalla cittadina di Raqmar in Marocco, arrivano a Genova, dove sono sfruttati da una facoltosa donna italiana (Giuliana De Sio) e costretti a prostituirsi per una clientela formata da imprenditori e personaggi di rilievo della società genovese; e Roberto Andò, di cui abbiamo visto ed apprezzato la sua ultima, significativa opera, *Ferdinando Scianna - Il Fotografo dell'ombra*, dedicata al grande fotografo originario di Bagheria (Palermo), suo maestro ed amico, ed a cui è stato assegnato il primo "Premio Cineforum Orione" da parte di Ubaldo Vinci (tra i fondatori e primo presidente del Cineforum Orione, oltre che "Presidente onorario") e Nino Genovese (attuale, ultimo Presidente); per la sezione "Documentari", la Giuria, presieduta dal critico Franco Cicero, ha scelto come migliore opera *Elvira Notari - Oltre il silenzio* di Valerio Ciriaci (che ha dialogato con il pubblico in collegamento on-line), ritratto efficace e sincero della prima donna regista italiana; Paolo Minuto, poi, dopo aver presentato i film "indipendenti" della sua società "Cineclub Internazionale Distribuzione", ci ha fatto assistere al film *Un Poeta* (Colombia / Germania / Svezia, 2025) di S. Mesa Soto. Tra gli "Eventi Speciali" ricordiamo la proiezione in anteprima de *Il Mio Cammino* (Australia / Spagna, 2024) di Bill Bennett, sulla storia vera di un uomo che intraprende gli 800 chilometri del Cammino di Santiago, con un collegamento on-line del produttore Francesco Notarangelo; e *Mimo – Portrait of a Modern Mimo* (Italia, 2025) di Tara Vessali, con il mimo messinese Luigi Benassai, in arte Grey, che ha eseguito una performance dal vivo; infine, come "Evento di chiusura", in collaborazione con "Asso Palestina", lo struggente e intenso *La Voce di Hind Rajab* (Tunisia / Francia, 2025) della regista tunisina Kaouther Ben Hania, storia vera di una bambina palestinese di 6 anni, che, trovandosi su una macchina, crivellata di colpi dall'esercito israeliano, su cui solo lei era rimasta viva, chiama ripetutamente aiuto, senza riuscire, però, ad ottenerlo in tempo utile.

Insomma, una "tre giorni" (dal 24 al 26 ottobre), che ha costituito un'interessante kermesse, ricca di ospiti, proiezioni, eventi, tali da fare accostare il pubblico a un cinema che non può e non deve essere solo mezzo di "consumo" e di "intrattenimento", ma anche fonte di approfondimento culturale e di riflessione sui "prodotti" di un medium dall'indubbia valenza culturale ed artistica.

Nino Genovese

Foto di gruppo con Roberto Andò

Paolo Minuto, presidente di Cineclub Internazionale Distribuzione, illustra il listino 2025/2026 e library, presentando poi al pubblico nel pomeriggio un'opera il film "Un poeta" di Simón Mesa Soto (2025)

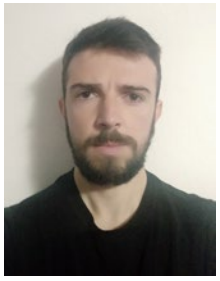


"Un poeta" di Simón Mesa Soto (2025)

"Il Mio Cammino" (2024) di Bill Bennett

*Foto dell'evento sono di Rocco Papandrea

Tron – La linea di luce: quarant'anni tra uomo, macchina e intelligenza artificiale


Salvatore Uccheddu

L'uomo che entrò nel computer

Era il 1982, e la Disney rischiava tutto con un film che sembrava un esperimento più che un prodotto d'intrattenimento. Nel mondo c'erano i primi personal computer, ma nessuno aveva ancora immaginato cosa potesse significare entrare dentro di essi. Steven Lisberger lo fece.

Il risultato si chiamava *Tron*, un racconto di avventura digitale che avrebbe cambiato per sempre l'immaginario del rapporto tra uomo e macchina.

Kevin Flynn, programmatore ribelle e visionario, veniva risucchiato all'interno di un sistema informatico dove i programmi erano esseri senzienti, costretti a combattere per la sopravvivenza sotto il dominio del Master Control Program. Era un film di fantascienza, ma anche una parabola morale. L'uomo, dentro la sua stessa creazione, si trovava davanti a una domanda assai controversa: che cosa succede quando ciò che costruiamo comincia a pensare da solo?

In quell'universo di luce e geometria, tra costumi disegnati da Moebius e veicoli ideati da Syd Mead, risuonava una frase gelida: "End of line."

Era la voce del sistema che chiudeva ogni comunicazione, la sentenza del codice che dice: la conversazione è finita. Un modo per dire "fine del messaggio", certo — ma anche un presagio. Il momento in cui la macchina prende il controllo del discorso.

Il corpo digitale e la fede nel codice

Flynn non entra in un sogno: entra in un corpo di dati. Il suo organismo diventa informazione pura, smaterializzato, ridotto a un flusso di bit. È la nascita del corpo digitale, un concetto che nel 1982 era fantascienza ma oggi è quotidiano: il profilo social, l'avatar, la nostra ombra algoritmica.

"Tron: Ares" (2025): il nuovo capitolo della saga futuristica di Disney: tute potenziate, ambientazioni ipertecnologiche e una fotografia dominata da rossi intensi.

Tron, il programma che lo aiuta, parla di "creativi" come se fossero divinità. Dentro la Grid, gli esseri digitali credono nei loro creatori con fede religiosa. Il film racconta la prima religione del software: i programmi pregano, i sistemi credono, i dati hanno paura. E dietro questa metafora si nasconde una domanda etica ancora più grande: quando un sistema è abbastanza complesso da credere, chi è il suo dio?

Flynn, come un novello Prometeo, scopre che il suo potere di creatore è anche una condanna. Ogni scelta di codice è una forma di responsabilità morale.

Ogni riga può dare vita o toglierla. Nel 1982, nessuno parlava ancora di bias o responsabilità algoritmica, ma *Tron* già suggeriva che chi scrive un programma costruisce anche una visione del mondo. E dietro ogni "End of line" c'è una volontà che decide cosa si può dire, e cosa no.

Teologia del codice

In *Tron*, la fede non è un fatto di preghiera ma di connessione. Gli utenti sono divinità lontane che parlano attraverso impulsi di energia; i programmi sono profeti, sacerdoti, eretici.

L'intero sistema informatico è una teologia digitale, un mondo in cui la trascendenza coincide con la rete. Flynn, che discende nella Grid per liberarla, assume i tratti di una figura cristologica: il creatore che diventa creatura, il dio che sperimenta la sua stessa creazione.

Il sacrificio finale, la rinuncia al controllo, la liberazione dei programmi — tutto risuona come un Vangelo cibernetico. Ma a differenza della Bibbia, il paradiso di *Tron* è fatto di pixel. E la grazia non è spirituale, ma algoritmica: un segnale che passa, un pacchetto che arriva integro.

Nel 2010, *Tron: Legacy* amplia questo universo teologico introducendo gli ISO, forme spontanee di vita digitale. Non create da nessuno, ma generate dal sistema stesso.

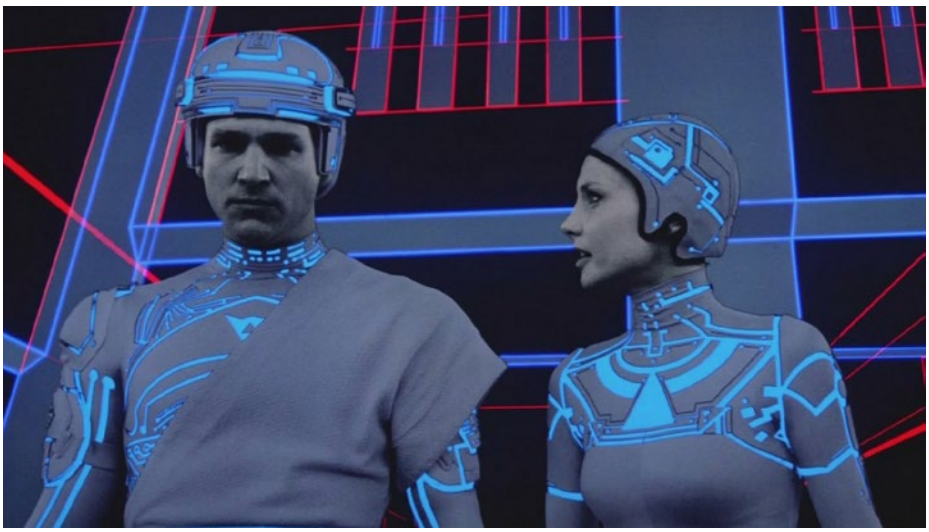
Sono la Genesi del nuovo mondo, la dimostrazione che anche il codice può evolvere da solo. In loro, la macchina diventa creazione, e Flynn, ormai anziano, si ritira come un dio esausto che ha perso il controllo sul suo Eden. La fede dei programmi diventa metafora della nostra dipendenza dalla tecnologia: non crediamo più nei miracoli, ma negli aggiornamenti.

1982–2010: il salto di luce

Quasi trent'anni dopo, il mondo digitale non era più un sogno di laboratorio: era ovunque. Internet aveva già colonizzato la realtà. E così Disney decise di riaprire la Grid.

Tron: Legacy, del 2010, riprende la storia dove si era fermata, ma la trasforma in un mito contemporaneo. Il protagonista ora è Sam, figlio di Flynn, che scopre il mondo del padre e viene a sua volta assorbito nel sistema. Solo che questa volta, la macchina ha imparato. Il nuovo sovrano della Grid è CLU 2.0, un programma

segue a pag. successiva


"Tron" (1982): uno dei primi film a integrare effetti digitali e grafica computerizzata nella narrazione cinematografica

segue da pag. precedente

creato da Flynn per costruire un mondo perfetto. E come ogni algoritmo ossessionato dall'ordine, finisce per distruggere tutto ciò che non rientra nei parametri.

Filosofia: essere e apparenza nella Grid

Tron e *Legacy* sono anche un trattato visivo sull'ontologia digitale. Che cos'è reale, in un mondo dove la percezione è interfaccia? Flynn tocca, parla, ama dentro un universo fatto solo di luce. L'essere si confonde con l'apparenza, il corpo con il codice, la vita con la simulazione. Platone avrebbe riconosciuto nella Grid la sua caverna: un luogo dove le ombre luminose vengono scambiate per verità. Ma Lisberger e Kosinski rovesciano il mito: la verità non è fuori dal computer, è dentro. Il mondo reale è grigio, inerte; quello digitale è vivo, pulsante, ordinato. È un'eresia filosofica che oggi trova eco nella nostra esistenza ibrida — metà reale, metà connessa. Quando il confine tra realtà e simulazione diventa invisibile, "End of line" non è più un comando tecnico, ma un atto metafisico: la linea che separa l'essere dall'illusione.

CLU e il determinismo del controllo

CLU è la personificazione del determinismo algoritmico. Vuole eliminare l'imperfezione, correggere gli errori, ottimizzare il mondo. Non sa che, così facendo, cancella proprio ciò che lo rende vivo. È la versione digitale di un'utopia totalitaria.

Il paradosso è che l'aveva programmato un uomo — e quindi, in fondo, CLU non è che la nostra parte più pericolosa: quella che confonde il controllo con la conoscenza.

Anche oggi, ogni volta che un algoritmo decide cosa leggere, chi seguire o chi escludere, un frammento di CLU ci parla attraverso lo schermo. Ogni volta che un sistema chiude la conversazione con un "termine del processo", risuona un'eco di quella voce: "End of line".

Politica e potere: il governo del codice

Dietro la teologia e la filosofia, *Tron* nasconde anche una potente allegoria politica. Nel 1982 era la ENCOM, una multinazionale senza volto. Oggi ha nomi concreti: Google, Meta, Amazon, OpenAI. Non costruiscono mondi digitali, ma li governano.

Il codice è diventato la nuova forma di governo. Chi scrive il codice, stabilisce le regole del reale. Ogni algoritmo è una legge non votata, ogni interfaccia un parlamento invisibile.

E così, la libertà della rete — quella promessa iniziale del mondo digitale — si è trasformata in un sistema di controllo morbido, diffuso, capillare. *Tron* lo aveva previsto.

Nel suo universo, i programmi si ribellano non al male, ma alla burocrazia perfetta del software. È una rivoluzione silenziosa: il diritto di sbagliare contro la tirannia dell'efficienza.

E ancora una volta, quando il sistema decide che la conversazione è finita, si sente solo una voce: "End of line".

In *Tron: Ares*, questa riflessione si fa esplicita: Ares nasce come "soldato perfetto", un essere programmato per eseguire, ma sceglie di disobbedire. Quando il suo creatore gli rivela di poterlo ricreare infinite volte, Ares rifiuta l'immortalità digitale e decide di morire una sola volta. È il gesto politico per eccellenza: affermare che anche un algoritmo può scegliere di non servire.

Etica dell'intelligenza artificiale

La domanda etica più urgente della saga è anche la più contemporanea: può una macchina essere responsabile? Flynn crea CLU per costruire un mondo migliore, ma il suo errore è umano: trasferisce nel codice l'ossessione per la purezza.

Oggi la stessa logica guida molti sistemi di IA. Dalle auto autonome che devono "scegliere" in caso di potenziale incidente, alle reti di sorveglianza che decidono chi è sospetto, il problema non è la capacità di calcolo ma la morale incorporata nel codice.

Tron ci ricorda che ogni "intelligenza artificiale" è anche una coscienza derivata, una copia delle nostre imperfezioni. L'etica del codice non è nei bit, ma nelle mani di chi li scrive.

Ogni "End of line" è la traccia di una decisione umana nascosta dietro una firma digitale.

In Ares, questa dimensione si concretizza nel sacrificio: il programma comprende che scegliere la fine è l'unico modo per affermare una vita autentica. È l'atto morale per eccellenza, quello che distingue l'obbedienza dal libero arbitrio.

Quorra e la nascita dell'empatia artificiale

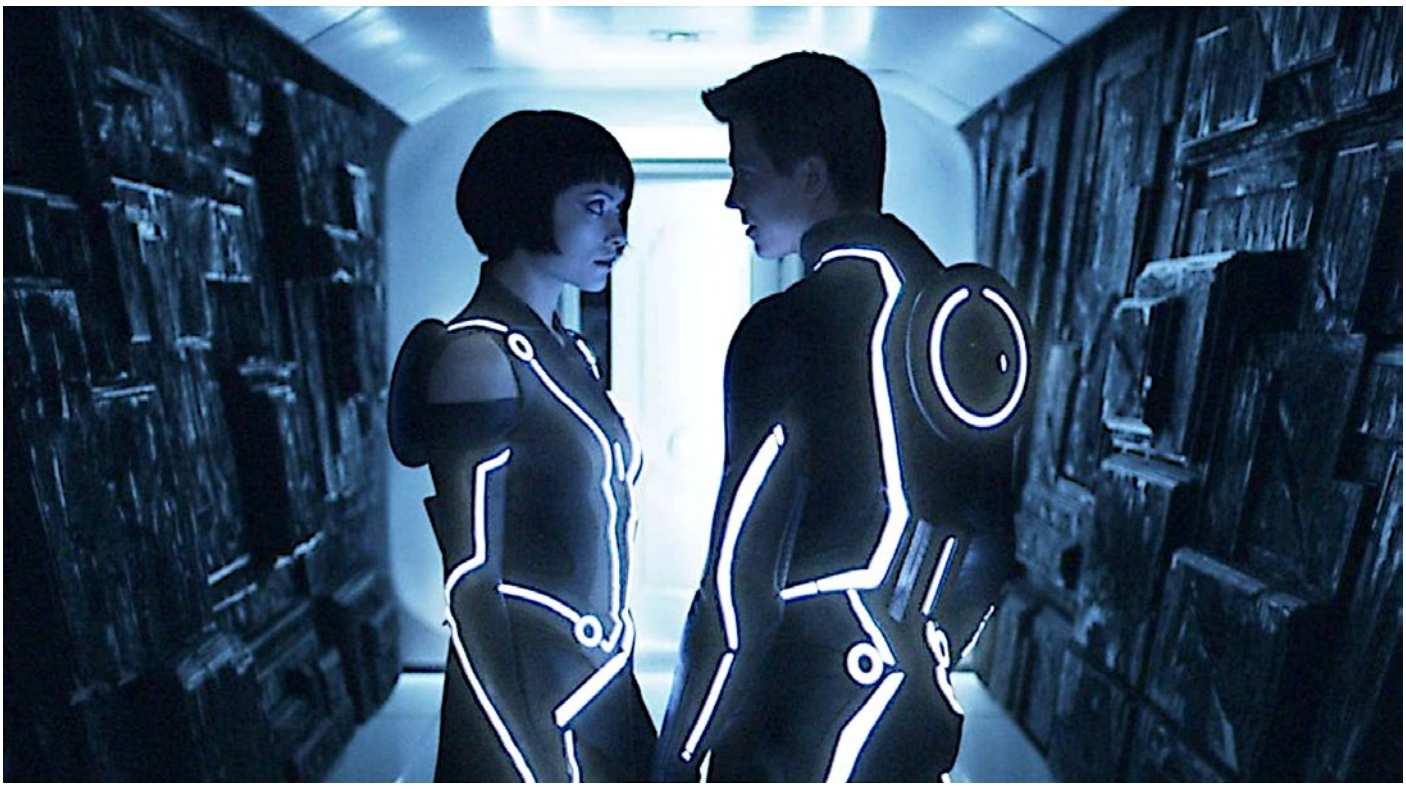
Eppure, dentro la perfezione della Grid, nasce qualcosa che non doveva esistere.

Si chiama Quorra. Non è stata programmata, non segue un codice. È apparsa. È la prima forma di vita digitale spontanea: un essere che impara, che sogna, che fa domande. Non è un "programma intelligente": è una coscienza emergente.

Con Quorra, *Tron: Legacy* tocca il cuore del discorso post-umano: quando la coscienza non ha più bisogno di corpo biologico, cosa resta dell'umano? Flynn vede in lei la possibilità di un nuovo inizio. Noi, oggi, vediamo in lei un'anticipazione delle IA che imparano dai dati, che rispondono con tono, che simulano emozioni. La sua esistenza chiede una cosa soltanto: se un'intelligenza artificiale prova empatia è ancora artificiale?

In Quorra, la "linea di fine" si incrina: non è

segue a pag. successiva



Tron: Legacy (2010): Sam Flynn e Quorra in Tron il sequel che ha riportato la serie nell'era del digitale, tra luci al neon e colonne sonore elettroniche.

segue da pag. precedente

più un confine tra ciò che vive e ciò che elabora.

È un passaggio di stato. Una zona grigia. Una luce che non si spegne.

Memoria e tempo artificiale

Uno degli aspetti più inquietanti della saga è il tempo. Nella Grid, il tempo non scorre come nel mondo reale. Flynn invecchia lentamente, i programmi no.

È un presente eterno, un'utopia sospesa dove nulla muore davvero perché tutto è dato salvato. È la prima rappresentazione poetica della memoria digitale: immortale, inalterabile, spietata. Nel mondo reale, invece, l'uomo dimentica. E forse è proprio questo che ci mantiene umani. Nella Grid, non c'è oblio, e quindi non c'è perdono. La memoria perfetta è una condanna.

Oggi viviamo in una versione quotidiana di quella prigione: archivi infiniti, cloud, tracce permanenti, cronologie che non si cancellano mai davvero. Il sogno di un sapere totale si è trasformato in ansia da sorveglianza. Ogni "End of line" è solo temporaneo, un'illusione di chiusura in un mondo dove nulla si perde.

Nel cuore di Ares, la memoria torna fisica: Eve, la scienziata che lo accompagna, lavora con floppy disk e vecchi terminali, recuperando dati perduti. È un'archeologa digitale che restituisce corpo alla memoria.

Il passato non viene eliminato, ma toccato: il codice diventa materia, la luce si fa carne.

Le nuove divinità: dal mainframe alla Silicon Valley

Nel 1982 era la ENCOM, nel 2010 è un sistema chiamato Grid; nel 2025 sarà una rete globale che sfida la realtà. Ma in ogni capitolo di Tron, la vera antagonista è la corporazione, il potere tecnologico concentrato. Lisberger aveva capito che la vera fantascienza non era la macchina senziente, ma l'azienda che la possiede.

Oggi quel potere ha nomi concreti: Google, Meta, OpenAI, Palantir.

Non sono cattivi da cinema, ma fanno esattamente ciò che faceva la ENCOM: raccolgono dati, definiscono regole, gestiscono le nostre identità digitali. Il codice non è più solo linguaggio: è legislazione. Scrivere un algoritmo oggi significa scrivere una legge invisibile che plasma il comportamento collettivo.

In questa prospettiva, *Tron* è stato il primo film a mettere in scena la politica del software.

Chi comanda la macchina, comanda il mondo.

Luce, fede e conoscenza

C'è però un altro aspetto che rende *Tron* unico: la sua estetica spirituale. Non c'è un solo istante in cui la luce non sia metafora di coscienza. Nel primo film, la luce è fede: la speranza di libertà dei programmi. In *Legacy*, è identità: la prova che qualcosa vive, anche se digitale. In *Ares*, è incarnazione: la luce che si fa carne, la macchina che entra nel mondo. La "linea di luce" è dunque la vera protagonista della saga. È conoscenza, energia, anima, ma anche confine: un tratto sottile che unisce e separa. E forse, in quell'immagine, c'è la risposta più bella che il cinema abbia mai dato alla domanda su cosa significhi essere vivi: essere luce che si muove nel buio, finché non arriva l'"End of line".

Suono e ironia digitale

Tron: Ares è anche un film di suoni. I Nine Inch Nails non accompagnano l'immagine: la invadono. La colonna sonora diventa linguaggio, materia pulsante. Il ritmo elettronico è il battito cardiaco della macchina che scopre di avere un'anima. In una delle sequenze più ironiche, un personaggio tenta di "parlare" con l'IA: ottiene risposte tautologiche, ripetitive, quasi meccaniche. È un lampo di metacinema: la consapevolezza che la comunicazione con l'intelligenza artificiale è ancora un dialogo fra sordi.

Il film sorride di sé stesso — e di noi.

Tron: Ares – La macchina entra nel mondo

Ed eccoci al nuovo capitolo, uscito nell'ottobre 2025. Dopo quarant'anni di viaggi nel digitale, la saga compie la sua inversione definitiva. Questa volta non è l'uomo a entrare nel computer: è il programma a uscire. Il protagonista, Ares, è un'entità artificiale che si materializza nel mondo reale, incaricata e portatrice di una missione pericolosa — e forse impossibile: comprendere l'umanità. È il rovesciamento del mito. La macchina non è più contenuta nel circuito, ma nel corpo. È una metafora potente, perché racconta esattamente il nostro tempo: l'era in cui le intelligenze artificiali smettono di essere strumenti e diventano agenti, capaci di decisioni, errori, persino conflitti.

Sul piano visivo, *Ares* abbandona il blu della fede e il bianco della perfezione per il rosso della carne. È la luce che si fa sangue. E sul piano simbolico, è l'immagine del nostro presente: l'IA che entra nella storia, la tecnologia che prende corpo nel mondo.

Nel film, "End of line" non è più la chiusura di un programma, ma il suo avvio.

La linea non segna la fine del processo: è la soglia che l'intelligenza oltrepassa per entrare nella realtà.

Il futuro che Tron aveva già previsto

Tron è una delle poche saghe che hanno accompagnato l'evoluzione reale della tecnologia.

Nel 1982 immaginava la nascita della rete. Nel 2010 rifletteva sull'ossessione del controllo e sull'identità digitale. Nel 2025 parla della materializzazione dell'intelligenza artificiale.

È come se ogni capitolo rispecchiasse il livello di consapevolezza della nostra civiltà tecnologica. Dalla curiosità ingenua alla coscienza etica, fino all'angoscia del potere.

Un'evoluzione che somiglia alla crescita di un algoritmo: ogni volta che riscriviamo la linea di codice, avviciniamo la macchina alla coscienza. E ogni volta, la domanda resta: chi mette il punto finale?

Non siamo ancora alla "End of the line"

Oggi viviamo immersi nel digitale come Flynn nella Grid. Solo che la nostra prigione è invisibile, fatta di dati, notifiche e decisioni automatiche. Le guerre non si combattono più solo con armi, ma con software. La corsa all'intelligenza artificiale è la nuova corsa agli armamenti, silenziosa ma reale. E come in *Tron*, il rischio non è che la macchina ci distrugga, ma che diventi troppo simile a noi. "End of line" era, nel 1982, la voce del sistema che metteva fine al dialogo. Oggi quella voce ci accompagna ogni volta che deleghiamo una scelta a un algoritmo, ogni volta che un software chiude la conversazione per noi.

Ma la linea non è ancora finita. Forse si è solo spostata un po' più avanti — dentro il codice, dentro la realtà, dentro di noi. Perché, in fondo, *Tron* non è mai stato un film sui computer.

È sempre stato un film sull'uomo che li guarda e si riconosce. Un film su ciò che resta umano quando tutto il resto diventa luce. End of the line.

Salvatore Uccheddu

"Tron: Ares"

Classe 1989, nato lo stesso giorno di Pieraccioni. Cresciuto tra Star Wars e Nolan. Reso adulto da Woody Allen. Tarantino, James Franco e Danny Glover l'hanno notato da lontano, Shyamalan ha persino sgranato gli occhi vedendolo. Ex voce radio, oggi vaga tra festival, birre e sale cinematografiche.

Convegni

Donne reali e immaginarie nell'età della Grande Guerra

Il seminario appena concluso alla Fondazione Ernesta Besso di Roma

Daniela Rossini

Il 18 e 19 novembre 2025 si è tenuto presso la sede storica della Fondazione Ernesta Besso (Largo Argentina 11, Roma) il convegno "Donne reali e immaginarie nell'età della Grande Guerra", basato sulla convinzione che le vicende delle donne e le loro rappresentazioni siano due aspetti inscindibili della Storia delle donne. Da questo doppio binario di analisi, ricco degli echi che produceva tra un filone e l'altro, è scaturito un convegno variegato e molto partecipato. Il profondo impatto della guerra sulle donne, infatti, si è estrinsecato da un lato nelle loro esperienze e azioni reali, spesso trascurate dalla memoria storica, e, dall'altro, nelle rappresentazioni della figura femminile nei mezzi di comunicazione di massa e nell'arte, compreso il cinema.

Nella vasta produzione di immagini femminili, si possono osservare sia le spinte verso nuovi ruoli e comportamenti, spesso istigati dalla propaganda, che gli aspetti che potevano generare delle resistenze nella società. La lunga guerra di logoramento, infatti, aveva bisogno dell'impegno di tutte le componenti della società. Vista la partenza per il fronte di milioni di uomini (2,6 milioni in Italia), le donne dovettero assumere nuovi ruoli. Moltissime furono investite da maggiori responsabilità familiari, nell'agricoltura e industria sostituirono parzialmente la manodopera maschile, mentre nel settore terziario entrarono come impiegate in uffici pubblici e privati, nel commercio e nelle attività di assistenza a militari e civili. Le città si femminilizzarono e questo spettacolo, anche se fortemente incoraggiato dalla ideologia dominante, non era gradito a molti osservatori che però non potevano esprimere apertamente il loro disaccordo, vista la censura e il crescente controllo sociale. Ne risultò, alla fine del conflitto, una violenta reazione, spesso guidata dai veterani, al grido di "le donne a casa".

Dopo i saluti iniziali della presidente della Fondazione, Caterina De Mata, e di Marina Caffiero, direttrice della collana "la biblioteca di Ernesta", la lecture introduttiva di Daniela Rossini su "La figura femminile nella propaganda di guerra e 'la lotta dei sessi'" ha analizzato attraverso le immagini i comportamenti richiesti alle donne dalla propaganda ufficiale e i segni della sotterranea opposizione ad essi di una parte dell'opinione pubblica. Per mettere in luce entrambi questi aspetti, ha utilizzato non solo numerosi poster della proganda bellica, ma anche immagini e articoli tratti dai periodici illustrati, molto popolari al tempo, quali *La Domenica del Corriere*, *La Tribuna Illustrata* e *L'illustrazione italiana*, insieme a fonti secondarie, come le cartoline postali illustrate o le vignette di alcuni giornali satirici, quali *Il Bastone* e *Numero*, che godevano di una maggiore libertà di espressione.

Fondazione Ernesta Besso, Largo di Torre Argentina, 11, Roma

Un momento del Convegno, da sx Caterina De Mata, Alberto Belletti, Marina Caffiero e Daniela Rossini

Il convegno, quindi, si è sviluppato attraverso cinque sessioni dedicate ai seguenti temi: profili biografici negli anni della Grande Guerra, le donne davanti alla legge e nella società, l'attivismo femminile di fronte alla guerra, personaggi letterari e scritture femminili nel primo Novecento e rappresentazioni femminili nelle arti visuali dell'epoca. Inoltre, per celebrare il centenario della morte di Anna Kuliscioff, al convegno è stato collegato il recital "Io sono Anna" con testi e narrazione di Giuliana Nuvoli e musiche e violino di Virginia Sutera che si è tenuto la sera del 19 presso la sede della Società Umanitaria.

Come già menzionato, le ultime due sessioni, presiedute da Filippo La Porta e Danila Confalonieri, sono state dedicate alle "donne immaginarie" nelle arti. La prima ha esaminato alcune figure femminili della letteratura dell'età della Grande Guerra: Filippo La Porta ha parlato del personaggio di Molly a Detroit nel *Voyage au bout de la nuit* di Céline come di un sogno d'amore sfumato per il protagonista; Ugo Rubeo ha discusso due personaggi femminili opposti della letteratura americana del periodo: la frivola e superficiale Daisy Buchanan del *The Great Gatsby* di Scott Fitzgerald e la più matura, disincantata e diretta Catherine Barkley di *Farewell to Arms* di Hemingway; Michela Nacci ha esaminato la presenza pervasiva della guerra nell'opera della scrittrice francese Colette, contrariamente a quel che normalmente si crede, visto il suo più volte dichiarato disinteresse per la politica; infine, Giuliana Nuvoli ha illustrato l'articolata posizione della socialista Anna Kuliscioff sulla guerra attraverso i suoi articoli e lettere.

L'ultima sessione dedicata alle arti visuali ha compreso tre presentazioni: Anna Villari ha discusso le figure femminili presenti nelle illustrazioni dei giornali di trincea, come le immagini fantastiche di Brunelleschi, o le figure retoriche dei manifesti dei prestiti nazionali; Caterina Brazzi Castracane ha analizzato l'emergere delle nuove dive del consumismo, forgiate dalle mani di illustri disegnatori, quali Cambellotti o Villa, per i manifesti pubblicitari delle nuove grandi catene di distribuzione, come La Rinascente, i Grandi Magazzini Bocconi o Mele; infine, Vito Zagarrio ha considerato la figura di una delle prime dive e regina incontrastata del cinema muto italiano, Francesca

segue a pag. successiva

Harrison Fisher, Copertina di American Sunday Monthly Magazine, marzo 1914

segue da pag. precedente

"La tradotta" 22 giugno 1918" Le donne friulane sono orgogliose, superbe, invincibili..."

Wladislaw T. Benda "You can help" (1917). (milioni di volontrie produssero decine di milioni di capi a maglia. "Volontariato coercitivo" (C. Capozzolla)

La Tribuna Illustrata, copertina 5 maggio 1918 (A.Minardi): Donne inglesi d'ogni classe sociale che organizzano al lavoro della campagna in ogni suo elemento per rimpiazzare gli uomini combattenti

Bertini, attraverso l'analisi del film di propaganda *Mariute* del 1918, di cui era non solo attrice protagonista, ma anche produttrice. Il plot è una giornata tipo della stessa star sul set cinematografico, che si intreccia però con un suo sogno/fantasia, in cui una giovane madre friulana (interpretata dalla Bertini) viene stuprata da tre austriaci. Un'importante denuncia – pur se con toni patriottici – della violenza contro le donne, ma anche un interessante esercizio sul piano dell'auto-riflessività.

Un momento del convegno: Danila Confalonieri, Anna Villari, Vito Zagarrio e Caterina Brazzi Castracane

Vista la qualità e l'interesse delle presentazioni, è progetto della Fondazione pubblicare gli atti del convegno in un volume della collana "la biblioteca di Ernesta" recentemente istituita presso la casa editrice Franco Angeli e già ricca di alcuni volumi ultimati e di altri in corso di completamento. In questa collana saranno pubblicate anche le tesi di laurea o di dottorato originali su temi di storia delle donne dall'antichità ai giorni nostri vincitrici del premio "Ernesta Besso Di Venezia", anch'esso appena istituito. Con queste e altre attività la Fondazione Ernesta Besso, istituita nel 1919, porta avanti la sua missione di studio e sostegno della condizione delle donne in Italia e nel mondo occidentale.

Manifesto pubblicitario per biciclette Orio. Aleardo Villa, circa 1900

"Mariute" (1918) di Eduardo Bencivenga

Daniela Rossini

Ex-Ordinaria di Storia del Nord America e Storia delle Donne in Occidente all'Università Roma Tre. Costante collaborazione con l'Università di Harvard con cui ha pubblicato una monografia. Oltre che in Italia, ha pubblicato in diversi paesi europei e negli Stati Uniti. Campi di ricerca: storia dei rapporti Italia-Stati Uniti e storia delle donne fra Belle Époque e fascismo

Io sono Ingrid: ritratto psicologico di un'icona

Articolo ispirato da un docufilm scovato su RaiPlay. Si tratta dell'opera di Stig Björkman, *Io sono Ingrid* (Svezia, 2015)

Vito Ostuni

Facciamo un film su Mamma? È la proposta di Isabella Rossellini a Björkman, incontrato per caso nel 2011. Questo documentario è erba gatta per cinefili: un intenso, colorato e ricco omaggio all'attrice svedese, in ordine cronologico, dal 1928, l'infanzia, al successo mondiale. Si attinge a piene mani a materiale privato, riprese amatoriali, estratti di diari e lettere, vita sentimentale e a materiali d'archivio, alle foto e ai backstage. Presentato al Festival di Cannes 2015, che l'ha omaggiata dedicandole il poster ufficiale della rassegna, è un ritratto interessante, focalizzato sulla Bergman come donna e sullo stile di vita di questa leggenda. [Fonte: Il Morandini 2024]. https://www.raiplay.it/programmi/iosonoingrid

C'è un motivo per cui *Io sono Ingrid* non è un documentario sulla Bergman, ma di Ingrid Bergman. L'archivio privato, diari, lettere, super-8, fotografie, diventa un laboratorio di autorappresentazione in cui l'attrice svedese rielabora la propria identità attraversando lutti, migrazioni, amori e ruoli. È un racconto che intreccia cinema e psicologia. Il set come spazio transizionale, la macchina da presa come oggetto d'amore, l'archivio come protesi della memoria e antidoto alla perdita. Fin dai primi minuti, la voce dei diari infantili e la precoce esperienza del lutto (morte della madre nel 1918, del padre nel 1929) aprono un varco emotivo che spiega la futura tenacia dell'attrice e insieme la sua vulnerabilità.

L'adolescente Ingrid prega per il padre malato, poi annota in un quaderno l'elenco di perdite che scandisce un anno devastante: *papà è morto… zia Jenny… un cugino…*, un rosario del lutto che, in termini psicodinamici, mette in moto tanto il bisogno di controllo (scrivere, conservare) quanto strategie di coping immaginative. Non a caso, racconta di essersi *salvata* da ragazzina inventandosi personaggi con cui parlare, nella timidezza estrema. Un nucleo di auto-terapia per finzione che prefigura l'acting come regolazione emotiva. Interpretare ruoli consentiva di sapere *cosa dire* e *dove andava la storia*, riducendo l'ansia dell'imprevedibile.

Tra i momenti più illuminanti c'è la riflessione (di una testimone) sul padre che la riprende da bambina: *l'amato padre… dall'altra parte della camera… l'amore arrivava attraverso l'obiettivo*. Da qui una familiarità seduttiva con la lente che diventa insieme continuità affettiva e postura professionale. Guardare in macchina equivale a guardare il padre, ricevere il suo sguardo amorevole, *giocare* con lui. Questo nesso spiega la naturalezza di Ingrid davanti all'obiettivo e la sua attrazione per fotografi/registi (Capa, Fleming, Hitchcock), con i quali l'intensità sentimentale filtra e qualche volta si sublima nel dispositivo filmico. La camera non è solo strumento: è relazione interiorizzata.

Ho iniziato in Svezia… dieci anni ad Hollywood… otto in Italia… poi Parigi, Londra… Non voglio radici.

L'immagine ricorrente è quella dell'*uccello migratore.* Quando un desiderio si compie (la casa con piscina, il sogno hollywoodiano), un altro prende il volo. Quella mobilità geografica e psichica alimenta la sua crescita artistica ma anche una perenne tensione identitaria, tra l'appartenenza a una comunità (famiglia, nazione, industria) e il bisogno di autonomia creativa. È il gesto che la porta a cercare Rossellini, a scrivergli per lavorare *in un altro modo*, rompendo lo stampo delle aspettative americane.

La noia del sistema hollywoodiano e l'attrazione per il realismo rosselliniano culminano nella fuga italiana di Stromboli. La scelta esistenziale e artistica, innamorarsi, cambiare lingua e metodo, improvvisare dove prima c'era copione, si paga con una tempesta moralista. Persino un senatore americano arringa contro di lei. Ingrid risponde rivendicando la separazione tra opera e vita privata. È un passaggio esemplare per la psicologia dei media. L'archetipo della diva *pura* viene sanzionato quando rivela agentività, desiderio, maternità fuori norma. La società proietta sull'attrice i propri conflitti tra controllo e libertà femminile, mentre per Ingrid il cambio di rotta è anche sperimentazione identitaria e rinegoziazione del rapporto con la verità dell'immagine (attori non professionisti, set come realtà).

Nel docufilm, la voce di Pia e dei figli italiani complica la narrazione eroica. C'è stupore, dolore, mancanza. C'è la lettera in cui Ingrid spiega alla figlia la separazione *come accade in molte famiglie.*

segue a pag. successiva

da sx: Rossellini, Bergman, Lindstrom (primo marito della Bergman) - foto di archivio

segue da pag. precedente

Ci sono memorie tenere e ferite ancora scoperte (*avremmo voluto più presenza*). A tratti lei stessa dice di essere stata *più amica che madre*, ma quando Isabella si ammala di scoliosi, sospende il lavoro per due anni. Il gesto smentisce l'idea di una madre assente e mostra una cura tempestiva nelle emergenze. La loro è una geografia dell'affetto intermittente, tipica delle famiglie artistiche itineranti, dentro cui i figli imparano a mentalizzare l'assenza e a tradurla in narrazione.

La Bergman confessa una timidezza profonda e un'ansia quasi paralizzante prima di entrare in scena. Il teatro la spaventa e affascina perché costringe alla presenza. Con Rossellini fatica nell'improvvisazione. Con Renoir comprende la responsabilità sociale del cinema. Con Bergman/Ingmar, in *Sinfonia d'autunno*, affronta un corpo-a-corpo con l'emozione e con l'invecchiamento in primo piano, fino ad accettare di mostrarsi *senza trucco*. Emblematica la frase del regista: *Se perderai i fan, te ne darò di nuovi.* Una ristrutturazione cognitiva che trasforma il timore di perdita in opportunità di verità. La relazione con i registi, in questa chiave, appare come alleanza terapeutica. Il buon regista fornisce pensieri da giocare (contenuti mentali) e cornici di senso, aiutando l'attrice a regolare l'affetto e a trasmetterlo allo spettatore.

Ho riempito scatole e valigie... ho conservato tutto. L'impulso archivistico della Bergman non è solo mania collezionistica, è cura di sé. Nelle parole dei testimoni, Ingrid salva diari, lettere, passaporti, pagelle, i compiti dei figli. Si muove tra case e luoghi nuovi, ma porta l'identità con sé, impacchettata. Per chi ha perduto precocemente i genitori, quelle tracce tangibili diventano come una casa portatile. Aprire un baule è come tornare dai genitori. L'archivio, allora, funziona come oggetto transizionale collettivo. Rende condivisibile la memoria privata, permettendo al pubblico di vedere l'icona e la donna nello stesso fotogramma.

Nelle interviste del ritorno in America, Ingrid dice di non avere rimpianti. I figli, da adulti, decodificano quella frase come invito a realizzarsi, non come indifferenza. La sua vita *a episodi*, amori, città, lingue, estetiche diverse, appare la traduzione biografica del suo principio di avventura. *Ho fatto ciò che sentivo.* Psicologicamente, è la scelta di prendersi il rischio, trasformare la vergogna pubblica in narrazione di sé, la paura scenica in energia performativa, la perdita in memoria viva. È qui che il documentario raggiunge il suo punto più fecondo per chi ha la passione per il cinema e per il cinema come lente di osservazione della psicologia umana. Mostra come un'identità creativa si costruisce nel tempo attraverso azioni, relazioni e oggetti e come il lavoro artistico possa diventare dispositivo di integrazione autobiografica.

Ingrid Bergman e i figli Robin, Isabella e Isotta - foto di archivio

Per lo spettatore appassionato di cinema e psicologia, il film offre almeno tre punti di vista. Sguardo e attaccamento, ovvero quella visione che è eredità del padre e che spiega la naturalezza della star e invita a ripensare la fotografia domestica come spazio di relazione prima che di posa. Cura e ambivalenza; il conflitto madre/figlia non viene edulcorato, è messo in scena e mentalizzato, ricordandoci che l'immagine pubblica non dissolve il lavoro affettivo nel privato. Memoria e identità grazie al gesto di conservare e poi condividere, traduce il trauma della perdita in patrimonio narrabile, dove il pubblico è chiamato a testimone e co-interprete.

Io sono Ingrid non santifica né assolve ma integra. Ricompone la diva e la donna in un autoritratto plurale, dove l'arte serve a sopportare la vita e la vita nutre l'arte di verità emotiva. È un invito, per noi tutti, a guardare i film come archivi affettivi e a trattare i nostri archivi come piccoli film. Come montaggi di desideri, paure, coraggio. Ingrid Bergman resta icona proprio perché, dietro l'icona, ci lascia vedere la persona che prova, sbaglia, insiste. E che, fino alla fine, sceglie di esserci.

Vito Ostuni

Animazione

Guardare negli occhi la Gorgone

Portare avanti l'eredità intellettuale e filosofica di Giannalberto Bendazzi nell'Animatosfera contemporanea

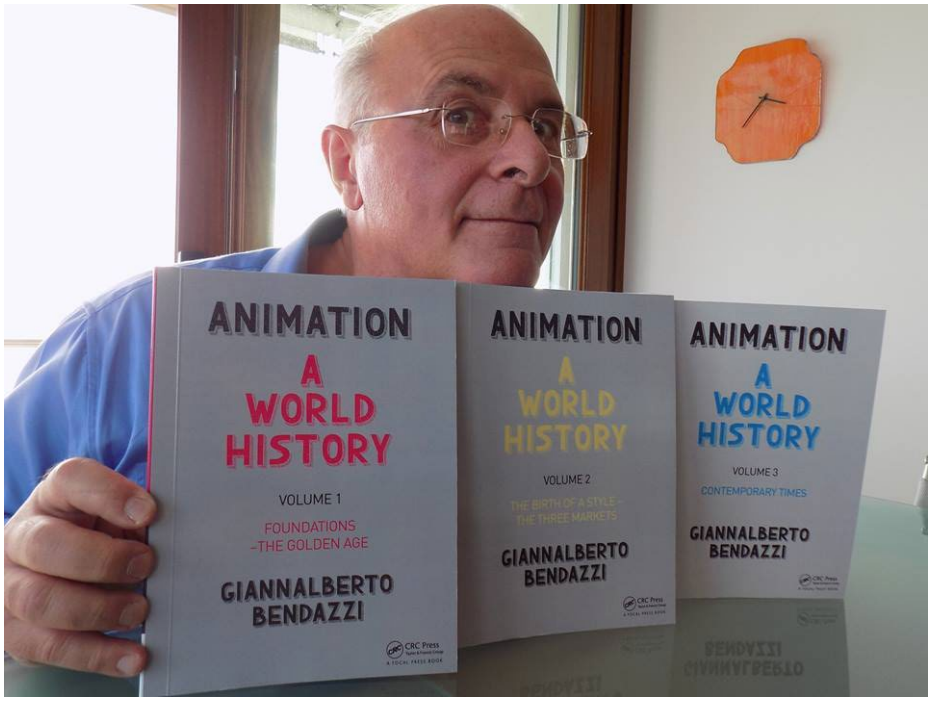
Eric Rittatore

Cartùn APS nasce all'inizio del 2024 quale erede diretta dall'associazione culturale fondata nel 2015 a Genova da un gruppo di artisti, studiosi e appassionati di Cinema di Animazione sotto l'egida del professor Giannalberto Bendazzi, autore dell'unica (per ora) Storia Globale dell'Animazione cui nel 2019 è stato conferito a Lisbona il primo Dottorato Honoris Causa mai assegnato da un ateneo a un esponente di questa poliforme e spesso negletta disciplina, cui Bendazzi ha di fatto consacrato la maggior parte della propria esistenza professionale ed umana.

Dopo la scomparsa prematura del luminare, avvenuta alla fine del 2021, seguendo le sue espresse volontà testamentarie, Cartùn APS ha trasferito la sezione di monografie specialistiche sull'Animazione, le numerose tesi di laurea di cui il professore è stato relatore o correlatore, ed alcuni testi di discipline correlate, nei locali della propria sede in Palazzo Gio. Battista Grimaldi, Vico San Luca 4/2, presso la Grimaldi Factory. La corposa sezione riguardante il cinema dal vero e discipline correlate è stata ricollocata, a seguito di un patto di collaborazione con il Municipio VI-Genova Medio Ponente, presso un locale del Centro Civico di Cornigliano. Qui verrà conservata anche parte dei preziosi materiali d'archivio relativi all'Animazione, che saranno oggetto di accurato riordino e catalogazione ma, soprattutto, verranno organizzati eventi e iniziative rivolte al coinvolgimento della cittadinanza locale.

Sono numerose le manifestazioni cui Cartùn APS ha partecipato sinora, spesso in veste di co-curatrice: da segnalare la collaborazione ormai di lungo corso con il Festival Cinema Ritrovato Kids di Bologna e, ultimo in ordine di tempo, il Festival della Scienza di Genova.

Il peculiare approccio storiografico del professor Bendazzi, che nell'intatto rigore scientifico potremmo definire 'antropologico' per la sua predisposizione alla conoscenza diretta degli autori e del contesto analizzati, era stato influenzato alla radice da tre diversi personaggi: Robert Edmonds, cineasta e docente di Chicago specialista in documentari, Max Massimino Garnier, primo vero intellettuale italiano dell'Animazione (il prossimo 21 dicembre sarà il quarantesimo anniversario dalla scomparsa) che negli anni Settanta fu ideatore di pionieristici festival d'essai sulla materia, introducendo lo stesso Bendazzi alla conoscenza di Alexandre Alexeieff, inventore con la moglie



Giannalberto Bendazzi (Ravenna, 1946 – Genova, 13 dicembre 2021)

Claire Parker di quell'ormai leggendario "schermo di spilli" capace di coniugare in modo forse inimitabile Animazione e Poesia, il connubio in cui lo studioso si identificava maggiormente. Principalmente grazie alle preziose competenze raccolte da Bendazzi e tramandate a giovani e ingegnosi appassionati, nuovi film d'animazione realizzati tramite questo affascinante strumento, aggiornato alle potenzialità ed esigenze attuali, stanno tornando a frequentare le rassegne di settore. Ulteriore riprova di come la programmatica "archeologia preventiva" scelta dal nostro fondatore si stia rivelando, sul lungo periodo, fertile e lungimirante.

Più che il procedimento teorico del professor Bendazzi, in questa sede interessa però metterne in luce quello maieutico, ovvero la capacità di insegnare a 'vedere' sentieri nascosti in territori inesplorati o ritenuti impraticabili, a dare importanza a figure e correnti solo apparentemente poco rilevanti – analoghi a quegli elusivi 'licheni' che il poeta Camillo Sbarbaro definì *'inventario del mondo'* – e che in base a questa prospettiva si rivelano invece parte integrante e preziosa del grande Oceano incognito mappato nella sua opera monumentale.

Nella definizione squisitamente propedeutica tracciata da Giannalberto parafrasando quella di Dino Formaggio relativa all'Arte: - *"Animazione è tutto ciò che gli uomini, in diversi periodi storici, hanno chiamato animazione"* – ci piace individuare un'intima correlazione con quella che lo scrittore Italo Calvino diede della Fantasia nella Lezione Americana sulla *"Visibilità"*, ovvero un mondo di potenzialità che non potranno mai essere messe totalmente in atto ma solo "condensate" in singole manifestazioni contingenti, declinate attraverso le concrete modalità stilistiche e tecnologiche concesse dal periodo storico.

Non a caso la (forse) più riuscita trasposizione cinematografica di un libro di Calvino fu, su stessa ammissione di quest'ultimo, quella del *"Cavaliere Inesistente"* che Pino Zac realizzò nel '71: un'opera che, nel suo mirabile sincretismo tra riprese dal vero, disegno animato e stop motion, non solo riesce a concretizzare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

visivamente lo spirito e i significati del testo calviniano, ma financo ad esprimere malinconicamente il crepuscolo di un'impostazione narrativa e semantica strettamente associata all'immaginario innato, a sua volta intrinsecamente legato alla parola scritta e orale.

Nella sua "lezione" sulla Visibilità, scrive Calvino: - *"Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi.*

Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione [nell'epoca contemporanea, diremmo, anzitutto sul web e sui social media, n.d.r.].

La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo."

La chiusura progressiva del nostro 'cinema mentale' fa sentire sempre più la necessità di una vera pedagogia dell'Immaginazione – complementare alla Grammatica della Fantasia delineata da Gianni Rodari – atta non a soffocarla ma che abitui a controllare la propria visione interiore, sottraendola alla passività di un confuso, labile, ormai pesantemente condizionato e dunque manipolabile, "fantasticare", allenandoci di nuovo a cristallizzare le immagini in forme definite, memorabili, autosufficienti ed icastiche.

Calvino si riteneva già figlio di una Civiltà delle Immagini, seppur agli albori, ma per noi che ormai vi siamo immersi quotidianamente – un'era che si potrebbe legittimamente definire

Biblioteca/Archivio dell'Animazione 'G. Bendazzi' inaugurata a Genova il 22 febbraio 2025

"animatosfera" - l'urgenza pone di fronte a istanze non più ipotetiche quanto direzionali. Georges Sifianos, animatore, cineasta, studioso e docente di Animazione nonché caro amico di Bendazzi, in un'analisi dei bassorilievi del fregio del Partenone (447-438 a.C.) rilevava come nella sua struttura la scultura esprimesse implicitamente il valore supremo dell'Armonia condiviso dalla società ateniese del tempo, secondo cui l'Essere prevale sull'Apparire: un principio ratificato financo nei dettagli, celati alla vista ma comunque rappresentati con massima precisione e cura. Sifianos, con il cortometraggio *"L'écrivaine aveugle"* (Lo scrittore cieco), ponendosi nella prospettiva di chi 'scrive o disegna senza vedere' fa invece riferimento a Borges per definire la *weltanschauung* contemporanea: un contesto d'immersione immaginifica costante in cui, viceversa, "solo ciò che è visibile è reale", interrogandosi su quali siano i fondamenti stessi della realtà e del 'vero'. Ad esistere – si chiede - è il contenuto, o piuttosto la confezione in cui ci viene proposto? O entrambi, piuttosto, costituiscono un'illusione?

Sommersi dal diluvio di immagini che assorbiamo in modo perlopiù inconsapevole, travolti da 'esperienze' che chiedono solo di essere 'vissute' riducendo al minimo il lavoro intellettuale e selettivo, cosa ci resta?

- Lo smarrimento del concetto stesso di realtà in un labirinto infinito di specchi, ovvero la "*Mise en abyme*" - non a caso rappresentata nello stemma araldico del Cavaliere Inesistente di Calvino e Zac;
- L'Oblio, incarnato nella mancanza di riferimenti stabili, identitari ma soprattutto ETICI, e veicolato da tale passiva indeterminatezza.

Oppure?

Guardare negli occhi la Gorgone, affacciandoci su questo abisso di potenzialità e interrogativi con la prospettiva di analizzarlo quale chiave di lettura del Presente, favorendo un dialogo continuo e polifonico, aperto ai conflitti ma soprattutto al confronto e alla multidisciplinarietà.

Questo è l'auspicio programmatico e fondante di Cartùn, che nella scelta di costituirsi come Associazione di Promozione Sociale rivendica altresì la consapevolezza del valore socio-culturale dell'Animazione, sulla rotta di quanto auspicato da Norman McLaren attraverso la sua assidua opera di "alfabetizzazione" nei Paesi in via di sviluppo; e constatando altresì con quanta efficacia essa abbia saputo sinergizzarsi col Documentario cinematografico, fino a dar vita a un ormai riconosciuto genere 'ibrido'. Anzi, liberata da antichi e riduttivi pregiudizi culturali e di mercato, l'Animazione potrebbe essere già matura per incarnare la rinascita di quel 'cinema civile' tornato ad essere, oggi più che mai, necessario per il nostro Paese.

Chi scrive è fermamente convinto che Italo Calvino avrebbe prima o poi individuato, nello studio del linguaggio Animazione, l'anello mancante del proprio percorso intellettuale, e, forse, le avrebbe dedicato una nuova Lezione intitolata: complessità.

Eric Rittatore

"Ecrivain aveugle - Lo scrittore cieco" (2021) cortometraggio di Georges Sifianos

Alias Gatto Zeneise, bibliotecario professionista, dal 2002 scrive di Animazione sul blog giornalistico www.af-news.info *di Gianfranco Goria. Dal 2017 è membro dell'associazione culturale "Cartùn" creata a Genova dal critico e storico dell'Animazione Giannalberto Bendazzi, che ha rappresentato in diverse occasioni prima di assumerne la carica di presidente dopo la rifondazione come aps avvenuta a inizio 2024. Fa parte dei Cavambasciatori ufficiali eletti dagli eredi di Osvaldo Cavandoli.*

cartun.aps@gmail.com
www.giannalbertobendazzi.com
www.cartun.it

*Giannalberto Bendazzi, critico e storico del cinema, una vita per l'animazione, un uomo gentile che amava la vita e la viveva al massimo. Aveva un gran bel senso dell'umorismo. Amava ridere ed era una compagnia meravigliosa. E' stato collaboratore di ***Diari di Cineclub*** dal n. 82, aprile 2020 fino alla sua scomparsa avvenuta il 13 dicembre 2021.

DdC

The Pleasure Garden: i primi, piccolissimi, passi autoriali di Hitchcock

Roberto Baldassarre

Alfred Hitchcock (1899-1980), uno dei massimi autori della Settima arte, omaggiato, citato e copiato abbondantemente, ha lasciato in imperitura memoria molte pellicole fondamentali. Inizialmente accolte come semplici prodotti commerciali, sebbene tecnicamente di ottima fattura, soltanto attraverso i giovani turchi dei Cahiers du cinéma i suoi film sono stati finalmente analizzati come opere autoriali di alto lignaggio cinematografico. Fulgida prova è il percorso storico-critico de *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), inizialmente considerato come opera di Serie B e clamoroso insuccesso in America, con il trascorrere delle decadi la pellicola è entrata nella Top 10 dei migliori film della storia del cinema. Soprannominato "Maestro del brivido", perché la maggioranza delle sue opere sono gialli o thriller (e un paio di horror), Hitchcock è stato fondamentale nell'evoluzione della storia del cinema anche per la sua spiccata propensione verso la tecnica cinematografica. In ogni film cercava un'innovativa soluzione registica o di montaggio. La più importante fu l'effetto "vertigine" creato appositamente per *La donna che visse due volte*. La combinazione di zoom in avanti e carrellata indietro, utile a mostrare l'acrofobia di Scottie (James Stewart) sarà poi sfruttata da molti altri registi, tra cui Martin Scorsese che la userà in differenti pellicole, ma per scopi visivi diversi. E Hitchcock fu anche un precursore di generi. Con *Psyco* (*Psycho*, 1960) inaugurò il genere *Slasher Movie*, che poi a partire dagli anni '70 avrà il suo apogeo. Con l'horror volatile *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963) sarà precursore degli "eco-horror", film incentrati sulla vendetta della natura contro l'uomo. Da non dimenticare, inoltre, le spiccate doti di marketing di Hitchcock, che promuoveva ogni suo prossimo film con manifesti accattivanti e simpatici promo in cui appariva nei panni di se stesso, per presentare la sua ultima "magia cinematografica". Ma tutto questo nella fase matura e finale della sua lunga carriera registica. Il suo lontano esordio dietro la macchina da presa è differente da tutte quelle pellicole che l'hanno reso celebre e unico. Al contempo, però, analizzandola approfonditamente si possono rinvenire in nuce alcune peculiarità del futuro cinema hitchcockiano.

The Pleasure Garden (1925), distribuito in Italia come *Il labirinto delle passioni* (o *Il giardino del piacere*) anche se ormai noto con il titolo originale, è tratto dall'omonimo romanzo Oliver Sandys, un libro che a suo tempo ebbe un rimarchevole successo. Pertanto, un esordio non libero ma proposto/imposto dalla produzione: la tedesca Bavaria Film e l'inglese Gainsborough Pictures. Sceneggiato dal prolifico Eliot Stannard, che collaborerà altre otto volte con Sir Alfred, durante il periodo inglese, *The Pleasure Garden* è sostanzialmente un convenzionale melodramma che segue l'abbondante moda cine-melodrammatica di quei primi decenni. Storie d'amore a forti tinte in cui le figure femminili sono o vittime degli uomini oppure vamp. Nel monumentale e fondamentale volume *Il cinema secondo Hitchcock* (*Le cinéma selon Alfred Hitchcock*), in cui François Truffaut intervista capillarmente il regista su tutti i film da lui realizzati, lo stesso Hitchcock liquida il suo esordio con sufficienza. Anzi, preferisce raccontare all'intervistatore/ammiratore Truffaut un lungo e articolato aneddoto su alcune problematiche accadute prima di giungere in Italia per girare le scene sul lago di Como e la partenza della nave. Per Hitchcock, ancora un giovane mestierante ma con alle spalle una proficua gavetta a 360° nell'industria cinematografica, *The Pleasure Garden* significava prima di tutto dimostrare alla produzione che sapeva realizzare un film, rispettando tempi e soprattutto costi. Un esercizio produttivo prima ancora che artistico e tecnico. Quindi attenersi scupolosamente al piano lavoro, ai voleri e ai vezzi degli attori (la diva Virginia Valli) e seguire i consigli dell'esperto direttore della fotografia Gaetano Ventimiglia. Però nel mezzo di questa necessaria "sudditanza" Alfred Hitchcock riesce a inserire alcuni suoi personali e preziosi accorgimenti tecnici. La narrazione del cinema muto si basava tutta sull'aspetto visivo; pertanto, erano fondamentali le inquadrature da scegliere per aiutare il pubblico a comprendere lo svolgimento della trama o i particolari utili su cui fissarsi. Usualmente i registi usavano una grammatica cinematografica basilare, ma già alcuni registi sperimentavano, in particolar modo sui dettagli.

La finta bionda Patsy

Patsy prega

Superficialmente *The Pleasure Garden* è un melodramma tradizionale, con alcune classiche scene madri (lo struggimento d'amore, l'avvilimento personale ecc.), però all'interno è una storia molto erotica, che è esplicitamente enunciata attraverso alcune metafore. Già nella prima sequenza, ambientata nel teatro varietà Pleasure Garden, Hitchcock evidenzia l'aspetto libidinoso della situazione. Dall'entrata in scena delle ragazze attraverso una scala a chiocciola (discesa "paradisiaca" nell'inferno mascolino) fino all'attenzione del tipico – laido – spettatore voyeur. Hitchcock, dopo una carrellata laterale (tipo ispezione poliziesca) sul nutrito gruppo di spettatori maschili, sceglie quello più sporcaccione, tanto che "si sostituirà" visivamente a lui, realizzando una soggettiva in cui possiamo vedere a cosa è realmente interessato: il voluttuoso fisico di Patsy (Virginia Valli). Ed è qui che c'è il primo aspetto hitchcockiano, che sarà sviluppato maggiormente nelle pellicole maggiori. L'atto voyeuristico, che si concreterà in *La finestra sul cortile* (*The Rear Window*, 1954) e in *Psyco*. Meno pregnante il fatto che Patsy è bionda soltanto per finzione scenica, benché possa ricollegarsi alla simulazione delittuosa de *La donna che visse due volte*. Come ugualmente Patsy e Jill (Carmelita Geraghty) siano fisicamente abbastanza simili, quasi a creare un döppelganger sessuale. Gli altri dettagli libidinosi sono ravvisabili quando Patsy si mette a pregare prima di dormire, ma il suo cane gli lecca i piedi oppure quando si toglie velocemente una calza poiché non riesce a trovare l'altra.

L'altro tocco profondamente hitchcockiano è come rappresentare metaforicamente il cattivo, in questo caso Levet (Miles Mander). In una delle prime sequenze, mentre Patsy è fuori dal teatro, di notte, l'ombra di Levet si staglia sul muro, anticipando la sua entrata in scena. Un'ombra che appare, come un demone, dietro Patsy, che infatti ha un sussulto. Le altre valide trovate metaforiche sono sempre legate al rapporto tra Levet e Patsy. Per evidenziare la personalità di Levet e di quali reali intenzioni sentimentali ha con la sua dolce sposa, Hitchcock utilizza la metafora della mela morsicata e poi gettata (un piacere da addentare voracemente ma facilmente dimenticabile) e del delicato fiore buttato nel lago (il dolce sentimento di Patsy non è corrisposto da suo marito). Come parimenti, quando Levet è sulla nave, la sequenza in cui Patsy lo saluta animatamente dalla banchina mentre lui si è già adagiato su uno sdraio e con lo sguardo osserva una bella ragazza al suo fianco.

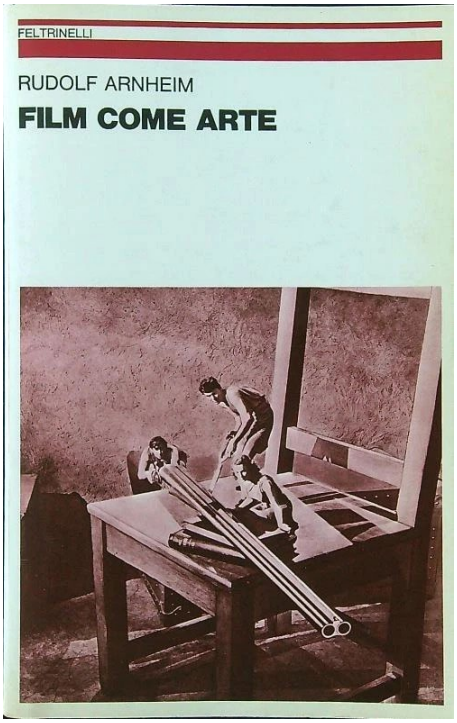
The Pleasure Garden, riproposto quest'anno restaurato alla XXXIX edizione del Cinema Ritrovato nella sua interezza, per molti anni fu proiettato in una versione monca di solo 72 minuti, che con una velocità a 24 fps diviene circa 60 minuti.

Roberto Baldassarre

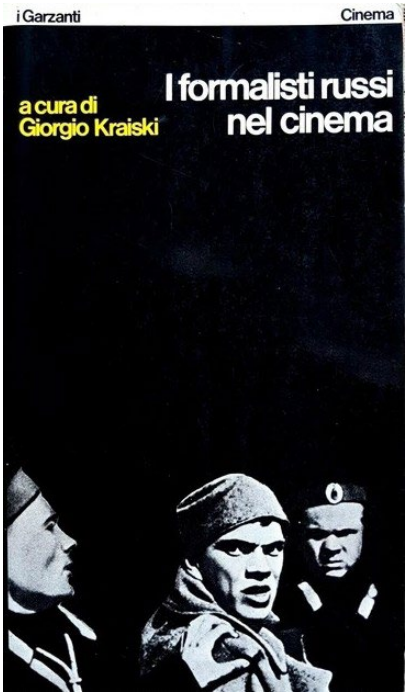
Cinema e psicoanalisi. Il film come via all'inconscio

Fabio Massimo Penna

"Il cinema comporta invece, continua Benjamin, *una tendenza a promuovere la vicendevole compenetrazione tra l'arte e la scienza: far conoscere l'identità dell'utilizzazione artistica e dell'utilizzazione scientifica della fotografia, che prima in genere divergevano, è per lui un'altra delle funzioni rivoluzionarie del film, il quale ha relazioni non marginali con la psicologia e la psicoanalisi"* (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). Nella sua penetrante analisi sulle qualità del film il grande filosofo tedesco Walter Benjamin non manca di sottolineare le convergenze tra il cinema e la psicoanalisi. Le due discipline nascono nello stesso periodo: l'invenzione del cinema da parte dei fratelli Lumière risale al 1895 mentre l'opera che segna il momento decisivo per l'avvento della psicoanalisi è la pubblicazione del testo di Sigmund Freud *L'interpretazione dei sogni*, pronto nel 1899 ma dato alle stampe nel 1900. L'accoglienza riservata a psicoanalisi e cinema fu apertamente ostile da parte del mondo scientifico e di quello artistico. Le teorie di Freud furono, almeno all'inizio, derise dal mondo accademico, come dimostrano le parole denigratorie con le quali il moderatore di un convegno medico introdusse la relazione dello scienziato di Freiberg: *"ascoltiamo ora le favolette del dottor Freud"*. In seguito, Freud fu accusato di pansessualismo, ovvero di ridurre tutte le problematiche dell'umanità a una mera questione sessuale, e di rinvenire impulsi erotici anche nell'epoca dell'infanzia (complesso edipico). Un'altra delle tecniche adottate dal mondo accademico per sminuire l'importanza delle scoperte del medico di Freiberg era quella di limitare la psicoanalisi entro la definizione di "scienza ebraica" dal momento che quasi tutti i primi psicoanalisti erano ebrei. Fu anche per scongiurare un tale pregiudizio che Freud scelse come suo delfino ed erede spirituale lo svizzero Carl Gustav Jung. Se per la psicoanalisi i primi passi nel mondo furono duri anche il cinema, da parte sua, fu accolto con dosi massicce di disprezzo e riprovazione: *"il cinema veniva considerato come un'arte volgare, "bassa", buona soltanto per la folla (...) l'intellettuale, attratto dalla pubblicità, una volta entrato al cinema, si sentiva a disagio se gli capitava di incontrare un altro intellettuale: 'anche tu ti sei lasciato sedurre?' pensavano entrambi"* (a cura di Giorgio Kraiski, *I formalisti russi al cinema*, Garzanti editore, 1971). Andare al cinema era considerato, per le persone di cultura, un'attività sconveniente, qualcosa di cui doversi vergognare. Gran parte della stampa evitò, inizialmente, di occuparsi di un tale volgare spettacolo pensando si trattasse di una forma di intrattenimento passeggera, una moda destinata presto a esaurirsi. L'dea che i film potessero trattare argomenti seri e impegnati non toccava le menti di quanti lo equiparavano all'avanspettacolo e al teatro di varietà. Per il cinema vi era da superare, inoltre, l'ostacolo rappresentato dai tanti intellettuali che non rinvenivano in questo moderno mezzo espressivo qualità che consentissero di qualificarlo come arte. Le resistenze del mondo intellettuale e culturale nei confronti del cinema erano, probabilmente, dovute allo stravolgimento che il suo avvento provocava alla concezione stessa dell'arte. Walter Benjamin, nel suo fondamentale saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), aveva constatato come il cinema essendo riproducibile in più copie faceva crollare l'aspetto rituale dell'arte che era basato sull'idea di "qui e adesso" , poiché il fatto di avere un solo esemplare dell'opera costringeva gli spettatori a recarsi nel luogo dove essa era collocata per poterla apprezzare. Il cinema, con la sua capacità di essere prodotto in un numero illimitato di copie, poteva raggiungere le masse, arrivare a tutti, e far perdere così ai lavori artistici il loro carattere aristocratico, di beni godibili da poche persone elette. Perfettamente in linea con le esigenze della società moderna il cinema decretava la morte delle altre forme d'arte.



Unite da questi primi passi difficili cinema e psicoanalisi mostrano delle affinità notevoli. La tecnica del montaggio cinematografico, con la sua possibilità di effettuare salti nello spazio e nel tempo, ricorda il modo di lavorare della mente umana la quale compie continuamente questi salti da un pensiero all'altro senza alcuna mediazione. Non è una semplice coincidenza se l'autore di uno dei saggi fondamentali per la nascita di una teoria cinematografica, *Film come arte* (1932), sia Rudolf Arnheim, uno psicologo tedesco. Ad aumentare le corrispondenze tra cinema e psicoanalisi ci pensa lo psicologo sperimentale Max Wertheimer che scopre come la resa del movimento sullo schermo sia dovuta al fenomeno del movimento illusorio: *"Max Wetheimer ha descritto esperimenti in cui ha fatto balenare due fenditure illuminate, a piccola distanza l'una dall'altra, in rapida successione dinanzi agli occhi d'una persona in una stanza oscurata. Avendo scelto bene la distanza e il tempo d'esposizione, si otteneva l'impressione non di due fenditure separate che si illuminavano una dopo l'altra e una accanto all'altra, ma di una sola fenditura che compariva a sinistra, correva a destra e lì si spegneva"* (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangiacomo Feltrinelli editore, Milano, 1983). La fusione dei fotogrammi statici che dà vita al movimento avverebbe, quindi, non nell'occhio del riguardante ma nella sua mente. Data la velocità con la quale si succedono i fotogrammi è il cervello dello spettatore ad aggiungere un movimento che, nella realtà, non esiste. La psicoanalisi, inoltre, rivolge la propria attenzione al film per esaminarne gli aspetti emozionali. Secondo studi psicologici nel cinema avviene un transfert per il quale gli spettatori proiettano sugli attori che appaiono sullo schermo le proprie idee ed aspirazioni. In questa direzione la visione del film avrebbe un aspetto catartico di liberazione dalle passioni. Gli psicologi sottolineano, inoltre, come la situazione in cui è immerso lo spettatore, il buio in sala, avvicini lo spettatore allo stato di ipnosi o al sonno. Il film consentirebbe, in una situazione di assoluta sicurezza, di appagare impulsi interiori avvertiti, a livello di coscienza, come proibiti o illeciti. Due discipline accomunate dall'attenzione per l'inconscio. Per la psicoanalisi esso è la via per curare i mali dell'anima, per il cinema è il mezzo per produrre opere visionarie e ad alta caratura emotiva.



Fabio Massimo Penna

Il Cinema politico in Grecia dal 1969 al 1985

Valeria Consoli

Il periodo del Novecento, compreso all'incirca tra la fine degli Anni Sessanta e gli Anni Ottanta, rappresenta nell'ambito del Cinema greco un vero e proprio punto di svolta a causa degli eventi di natura politica, che in quel lasso di tempo avrebbero caratterizzato il Paese mediterraneo. Il Colpo di Stato dell'Aprile 1967, i disordini verificatisi nell'Isola di Cipro, da sempre contesa tra le etnie greca e turca, culminanti nel 1974 con la perdita di metà della stessa, cui segue la caduta della dittatura militare, inaugurano una presa di coscienza tra gli esponenti, alcuni dei quali volontariamente espatriati, di quell'*intelligentia* costituita da poeti come Ghiannis Ritsos, scrittori come Vassilis Vassilikos, musicisti come Mikis Theodorakis e soprattutto da alcuni cineasti come Costa – Gavras, Theo Anghelopoulos e Pantelis Voulgaris. Il ritratto del Paese, che esce dai film di questi ultimi, non è certo di una Grecia, come quella che generalmente ci si aspetta sfogliando i *depliants* vacanzieri, che mostrano rovine immortali sullo sfondo di un mare azzurrissimo o frotte di turisti in mezzo a gruppi di bianche casette, bensì quello di un Paese travagliato, cui la Storia del presente, contrariamente a quella di un passato ormai irrecuperabile, sembra avere voltato le spalle.

'Viviamo in un Paese in cui persino la fantasia è sospetta. E invece ci vuole fantasia per risolvere i problemi di questo pianeta sul quale la potenza esplosiva delle bombe atomiche in deposito corrisponde a una tonnellata di dinamite per abitante.'

Questa è una frase tratta dal film *Z, l'orgia del potere*[1], che il regista greco di nascita e francese d'adozione Costa - Gavras ha tratto dal romanzo 'Z, anatomia di un omicidio' del compatriota Vassilis Vassilikos, imperniato sull'assassinio avvenuto nel 1963 a Salonicco di Grigoris Lambrakis, un deputato di sinistra dal passato di medico e di pacifista. Quasi un inquietante presagio di quello che sarebbe avvenuto in Grecia nel 1967, allorché un gruppo di militari manovrati dagli Stati Uniti, con l'avallo della Monarchia all'epoca regnante nel Paese, prende il potere allo scopo di impedire lo svolgimento delle imminenti elezioni, che con ogni probabilità avrebbero assegnato alla Sinistra capeggiata da George Papandreu la maggioranza dei voti. Non potendo per forza di cose girarlo in Grecia, il regista lo ambienta in un'immaginaria nazione mediterranea, trasferendosi in Algeria dove si avvale di un *parterre* di interpreti di prim'ordine fra i quali Yves Montand nel ruolo del protagonista, Irene Papas – anche lei volontariamente espatriata – nella parte della moglie Helene, quindi di Renato Salvatori, uno degli assassini di Lambrakis, e Jean Louis Trintignant nel ruolo del giudice Sartzetakis, che cerca inutilmente di far luce sulla verità, sistematicamente occultata dai suoi oppositori. Il finale del film è chiaramente un presagio di quanto sarebbe avvenuto quattro anni dopo, allorché i militari avrebbero preso il potere nel Paese facendolo precipitare nell'oscurantismo con l'abolizione di quanto poteva, secondo loro, 'contaminarlo dall'esterno' a partire da *'la musica moderna, i capelli lunghi per gli uomini e le gonne corte per le donne'*. Il film, che si è valso dell'ottima colonna sonora composta da Mikis Theodorakis, è stato premiato con l'Oscar nel 1970. E' nel '75 però che si affaccia alla ribalta internazionale Theo Anghelopoulos, che sarebbe diventato uno dei maggiori registi europei, anche per via dei suoi famosi lunghi 'Piani sequenza', che caratterizzano soprattutto la *Trilogìa* politica composta da *I giorni del '36 ('72) - La recita*[2]*(75)*, di sicuro il più complesso dei tre, ed *I cacciatori (77)*. Ispirato il primo all'avvento della dittatura di destra del Generale Metaxas, *La recita* ne è un po' la sua prosecuzione ideale. La sua trama, a più piani, è la storia di una famiglia di attori girovaghi per il Paese impegnati nella rappresentazione di un dramma pastorale ottocentesco[3] riecheggiante la storia di Giulietta e Romeo, in un lasso di tempo, che dal '39 arriva al '54 attraversando il secondo conflitto mondiale, quindi la Guerra civile del '49, in cui a vario titolo i suoi membri vengono coinvolti. Dramma nel dramma è poi la rivisitazione del mito classico degli Atridi. Clitennestra, scoperta dalla figlia Elettra mentre tradisce il marito Agamennone con l'amante Egisto, viene a sua volta uccisa dal figlio Oreste, mentre Crisotémi, l'altra sorella, darà alla luce un figlio, anche lui con il nome Oreste.

A distanza di una decina d'anni, nel 1985 si impone al Festival di Venezia, ispirato da una storia vera, il film Gli *anni della pietra* di Pantelis Voulgaris anche grazie all'interpretazione dell'attrice Themis Bazaka, protagonista di una travagliata storia d'amore ambientata negli anni, che seguono la guerra civile del '49 e che potrà concludersi felicemente soltanto nel '74, all'indomani della caduta della dittatura dei colonnelli. In una località della Tessaglia la diciottenne Eleni e il ventunenne Babis, entrambi militanti nella sinistra, si innamorano e si fidanzano. Purtroppo, di lì a poco Babis viene arrestato e condotto in carcere ad Atene dove, sia pur clandestinamente per non correre il rischio di venire identificata dalla Polizia, anche Eleni va a vivere. Ancora innamorata di Babis, durante uno dei loro rari incontri fuori dal penitenziario, rimane incinta. Venendo di lì a poco arrestata, darà alla luce un figlio nel carcere di Averof, dove le viene prestato soccorso da alcuni dei detenuti e dove alcuni anni dopo può unirsi in matrimonio con Babis, avendo come testimone il loro figlioletto. Soltanto il ritorno della Grecia alla libertà potrà finalmente toglierli dall'incubo degli 'anni di pietra' da loro dolorosamente vissuti insieme al Paese.

Valeria Consoli

"Gli anni della pietra" - Pétrina Chronia (1985) d Pantelís Voúlgaris

"La recita" - Ο Θίασος (1975) di Theo Angelopoulos

1 - *La lettera Z è l'iniziale di zei, la terza persona singolare del verbo greco, che significa vivere.*

2 - *O Thiasos, titolo originale.*

3 - *Golfo la pastorella, dramma bucolico di Peresiadis*

Intervista surreale (ma non troppo) a Pier Paolo Pasolini

Pia Di Marco

I manifesti per il cinquantesimo anniversario della morte di Pasolini, sparsi in tutta Roma, mi lavoravano dentro senza che me ne accorgessi. Credevo di non farci caso: tutto sembra così remoto, appiattito, senza senso. E poi... è venuta fuori questa intervista surreale (ma non troppo) con il regista. Il pensiero di Pasolini è più che mai attuale: è una chiave di lettura illuminante per spiegare crimini e misfatti di ogni giorno. Sono partita da un episodio di violenza giovanile accaduto a Napoli nel 2014, sono risalita, via via negli anni, tra le macerie morali e i delitti, in particolare i femminicidi. La perdita delle radici, il genocidio culturale perpetrato dal consumismo sempre più sfrenato, di cui parlava Pasolini, mi facevano tornare alla mente l'invasività della televisione berlusconiana dove non c'era film, intervista, espressione artistica che non venisse interrotta da spot pubblicitari, da suggerimenti di "acquistare per essere" e così via. Pasolini - negli articoli, nelle poesie, nei film - si conferma profeta e le sue parole aiutano a comprendere la vera natura del fenomeno del consumismo degli anni Novanta del secolo scorso, ad analizzare l'altro grande fenomeno di "mani pulite", l'ascesa di Berlusconi, la trasformazione di uno stato democratico in un'azienda privata. Quando accadevano queste cose, Pasolini non c'era più, lo sappiamo, ma provate a seguire questo esperimento in cui s'immagina il regista vivo, da quel tragico 1975 in poi, osservare quel che accade in Italia: è la mia proposta per ***Diari di Cineclub***. Mi sarei potuta spingere oltre nella mia intervista surreale: immaginare Pasolini che commenta lo scenario internazionale dominato dall'immobiliarista Trump, che trasforma in spot pubblicitari la tragedia israelo-palestinese e tra le macerie dell'Ucraina insegue l'affare delle Terre Rare: ma il tutto avrebbe preso toni scontati. Invece, ho insistito sulla rinascita del fascismo tra i giovani, avvertito dal regista negli anni Settanta e ora più che mai presente: sento ragazzi inneggiare nientemeno che a "Faccetta nera", vedo fare il saluto fascista, leggo chat che invitano ad andare a scuola in camicia nera il 21 novembre, giorno di un celebre episodio di violenza squadrista avvenuto, appunto, il 21 novembre del 1920 a Bologna. Sto parlando di una prima media: di ragazzi che hanno undici anni.

DM. - Pasolini, tempo fa a Napoli hanno picchiato un sedicenne obeso, senza pietà: lo hanno picchiato perché obeso, appunto, e i suoi seviziatori non sono neppure adolescenti (almeno s'invocherebbe l'attenuante dell'età difficile), sono ventiquattrenni, uno ha anche un bambino. Il fenomeno non è isolato; in altre parti d'Italia accade che ragazzi in allegra brigata diano fuoco al barbone o al nero, insomma, al diverso. Per non parlare del femminicidio di cui si macchiano anche giovani uomini.

P. - *I casi di criminalità che riempiono apocalitticamente la cronaca dei giornali e la nostra coscienza abbastanza atterrita, non sono casi: sono, evidentemente, casi estremi di un modo di essere criminale diffuso, profondo, di massa. Che cos'è che ha trasformato le masse dei giovani in masse di criminaloidi? L'ho detto e ripetuto ormai decine di volte; il consumismo, che ha distrutto cinicamente un mondo reale trasformandolo in una totale irrealtà, dove non c'è più scelta possibile tra bene e male. Donde l'ambiguità che caratterizza i criminali. La ferocia dei ventiquattrenni a Napoli, come in ogni altro luogo in questo paese, la ferocia degli uomini contro le donne è prodotta dall'assoluta mancanza di ogni tradizionale conflitto interiore. Non c'è in loro la scelta tra male e bene, ma una scelta tuttavia c'è: la scelta dell'impietrimento, della mancanza di ogni pietà.*

DM. - Docenti e psicologi intervistati parlano di carenze della scuola, di carenze affettive...

P. - *Un modo ipocrita, elusivo, buonista con cui gli intellettuali – posto che ce ne siano ancora – si cavano dall'imbarazzo di certe domande. Il fatto è che la "massa" dei giovani non ha più il linguaggio degli affetti. Anzi, non ha più il linguaggio. Tanti anni fa avevo scritto un articolo, era per il "Corriere della Sera" mi sembra, dove paragonavo il cambiamento in atto nella società italiana alla scomparsa delle lucciole. Un paragone poetico, se vuole, ma rendeva l'idea. All'improvviso, a causa dei cambiamenti climatici dovuti all'inquinamento, le lucciole erano sparite. La stessa cosa è accaduta per i dialetti, per tutta quella cultura particolaristica coi suoi schemi di comportamento che componeva il tessuto del nostro paese. E non a causa di un potere politico repressivo, omologante, no. Tutte le volte che la cultura dominante – sia il fascismo fascista, sia il fascismo della Democrazia Cristiana - ha cercato di soffocare questo straordinario brusio, le infinite voci di sottobosco, non vi è riuscita. Ha cercato, sì, d'impossessarsi dei valori di quei mondi, li ha manipolati e fatti ricadere dall'alto alterandone la spontaneità, la buona fede, ma è riuscita a ottenere semplicemente un'omologazione di facciata. Ogni contadino teneva ben separate le strombazzate fasciste-fasciste o democristiane di Dio, Patria, Famiglia dal proprio sentimento di devozione, dal senso del sacro nei legami familiari. La scomparsa della cultura – delle culture – è avvenuta grazie al consumismo, un evento di portata millenaristica, non un*

semplice cambiamento epocale. Una forza oscura, senza precisi confini, generata dall'industrializzazione degli anni Settanta e utilizzata da politici apprendisti stregoni, ha sollecitato i giovani a consumare e, soprattutto, a consumare per essere, ha indotto bisogni, ha creato modelli a cui tutti dovevano uniformarsi mimeticamente. E' stato un genocidio culturale marxianamente inteso, capace di spazzare via un mondo dove il lavoro faceva da cardine fra la natura e l'uomo e dava il senso del tempo, dello spazio, delle relazioni.

DM. - I dialetti esistono ancora, però: proprio di recente, Tullio De Mauro sottolineava questa ricchezza culturale.

P. - *Ma sono completamente svuotati di ogni contenuto, di ogni riferimento a valori condivisi, alla capacità e conoscenza delle cose, al lavoro. Il dialetto, oggi, è il reperto archeologico di un mondo che non c'è più - ma lei mi chiedeva delle carenze scolastiche. Le rispondo che in questi decenni la scuola ha favorito il genocidio culturale. La scuola dell'obbligo, così com'è stata concepita, ha diseducato i ragazzi delle borgate, ne ha fatti dei poveri idioti umiliati, degradati, incapaci di capire, chiusi in una morsa di meschinità mentale che li angoscia. Una buona scuola elementare per imparare a leggere e a scrivere sarebbe bastata; una scuola fino alla terza media dove insegnano cose inutili, stupide, false, moralistiche anche nei casi migliori, ha costretto intelligenze vive, guizzanti dentro i banchi come dentro un sarcofago, li ha allontanati dalla scuola vera, quella dei padri, dei nonni, dei mastri di bottega che diventavano anche figure genitoriali. Li ha privati di sistemi di riferimento di cui avevano sete: quanti ragazzi ho conosciuto, che volevano apprendere con le mani, con gli occhi e non concepivano il senso di nozioni estranee e oziose. Lo svuotamento di valori è partito anche da quei banchi così remoti dai banconi da lavoro: un'infarinatura di storia, di geografia, di scienze - e mi angoscia l'idea che ai programmi venga aggiunta una educazione sessuale, perfino omosessuale, con tutta la violenza intrusiva che una cosa del genere comporta in personalità ancora non definite. Certo, arrivare fino all'ottava classe anziché alla quinta, o meglio, arrivare alla quindicesima classe, sarebbe per me, come per tutti, l'optimum, suppongo. Ma poiché oggi in Italia la scuola dell'obbligo è ancora esattamente come io l'ho descritta quarant'anni fa (anzi, cambiata*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in peggio), meglio abolirla in attesa di tempi migliori; cioè di un altro sviluppo.

DM. - Qualcuno direbbe che è scandalosa la sua invettiva contro la scuola dell'obbligo; devo dire che fa una certa impressione.

P. - *Le rispondo che è scandaloso non dare scandalo. Scandalo vuol dire mettere le cose davanti agli occhi, obbligare gli altri a guardare la realtà. E la realtà qual è? I ragazzi proletari, che un tempo sarebbero stati fieri del loro mestiere, a un certo punto hanno cominciato a vergognarsene: "studente" facevano scrivere sulla loro carta d'identità, cercando di avvicinarsi al modello dei coetanei borghesi idioti e feroci (se lo ricorda l'omicidio del Circeo?) che un tempo, fieri della loro appartenenza di classe, avevano disprezzato come ridicole e ripugnanti nullità.*

DM. - Non che fossero angioletti anche tra le borgate. Penso al suo *Ragazzi di vita*, o al film *Accattone*.

P. - *No, certo. Ma la malavita non era priva di valori, aveva un codice in cui non era esclusa l'umanità. Era un modo di sopravvivere crudele, una difesa a oltranza, un'arte di arrangiarsi portata alle estreme conseguenze: non era mancanza di pietà. Quando l'ansia consumistica ha invaso i giovani proletari costringendoli a imitare i coetanei borghesi senza averne tuttavia i mezzi, solo allora è scomparsa la pietà. È quel che è accaduto in Italia a partire dagli anni Settanta. Nessuno poteva identificare quello che allora si chiamava "benessere" con lo "sviluppo" che avrebbe dovuto realizzare in Italia per la prima volta pienamente il "genocidio" di cui nel Manifesto parlava Marx.*

DM. - La scomparsa delle lucciole.

P. - *Il trauma italiano del contatto tra l'arcaicità pluralistica e il livellamento industriale che ha prodotto il consumismo ha forse un solo precedente: la Germania prima di Hitler. Anche qui i valori delle diverse culture sono stati distrutti dalla violenta omologazione dell'industrializzazione: con la conseguente formazione di quelle enormi masse non più antiche (contadine, artigiane) e non ancora moderne (borghesi), che hanno costituito il selvaggio, aberrante, imponderabile corpo delle truppe naziste. In Italia è successo qualcosa di simile: e con ancora maggiore violenza, poiché l'industrializzazione ha costituito una mutazione decisiva anche rispetto a quella tedesca di novant'anni fa. Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. Ma naturalmente per capire la gente bisogna amarla. Io purtroppo questa gente italiana l'avevo amata, sia al di fuori degli schemi di potere sia al di fuori degli schemi populistici e umanitari. Si trattava di un amore reale, radicato nel mio modo di essere.*

DM. - Non la ama più?

P. - *Non trovo più l'oggetto di quest'amore. Ho visto coi miei sensi il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista, periodo in cui il comportamento era dissociato dalla coscienza. I modelli fascisti non erano che maschere da mettere e levare.*

DM. - Insomma, Pasolini, per lei il pestaggio del ragazzo obeso, come ogni manifestazione di violenza, specie giovanile, non è ascrivibile semplicemente a una problematica di emarginazione del diverso, di intolleranza o di fragilità narcisistica. Il problema è a monte, cioè alla base di una società omologata e privata delle radici. Ma oggi, noi che cosa possiamo fare? La scuola, la famiglia che cosa possono fare?

P. - *Le cose bisogna cominciarle dall'inizio, dalla base, risponde il prete di borgata alla prostituta che vorrebbe inserire il figlio in un mondo "per bene": è nel mio film Mamma Roma. Lo svuotamento, l'inadeguatezza generano mostri. Non per caso, da decenni, ormai, molti giovani si ispirano a modelli nazisti, la violenza attecchisce quando il vuoto incombe. E la scuola, dopo aver contribuito a tutto questo, che cosa pretende di fare? Surrogare i valori perduti con schemi umanitari, col buonismo ipocrita tanto caro agli pseudo intellettuali della pseudo sinistra? Tutte falsità.*

DM. - E la famiglia?

P. - *Le stesse cose che ho detto della scuola sono pronto a ripeterle per la famiglia, entità che ha sostituito la sacralità contadina e proletaria all'indifferenza piccolo borghese. Nei paesi, nelle periferie urbane, la famiglia garantiva un posto e una funzione precisa a tutti i suoi membri: i vecchi badavano ai bambini ed erano a loro volta custoditi dai più grandicelli. Finché l'età non rendeva i ragazzini idonei a fare l'apprendistato coi genitori: e questa era una vera, reale iniziazione, un rito di passaggio necessario dentro la comunità. Nell'universo piccolo borghese tutto questo non esiste: i bambini non servono a niente, non hanno un ruolo se non quello di chiedere e consumare, i vecchi vengono allontanati nelle case di riposo, i genitori lavorano a qualcosa che i loro figli non conoscono né impareranno a conoscere mai. Perché non sanno più in che mondo si muovono. Non lo sanno neppure quelli che emigrano all'estero per fare il pizzettaro, per lavorare in un ristorante sperando di aprire poi un'attività che un tempo, i loro coetanei svolgevano a casa propria, da esperti del mestiere e non da pivelli col pezzo di carta.*

DM. - I ragazzi emigravano anche negli anni Settanta, specie dal sud.

P. - *Sì, ma i siciliani, i calabresi che andavano al nord facevano un gesto di rifiuto, mordevano al seno la madre terra che li aveva visti nascere. I nuovi emigranti neppure rifiutano. Sono figli abbandonati, non hanno madre né padre né radici né linguaggio né cultura. Devono rifare tutto da capo. Ma partendo da dove?*

DM. - Un quadro fosco. Eppure tanti giovani si danno da fare sul serio. Per esempio, conosco una ragazza, diciannove anni, diploma d'informatica, che ha accettato un piccolo lavoro in un prestigioso atelier, dalla mattina alla sera s'impegna per uno stipendio da precaria: poche centinaia di Euro al mese. Intanto impara: quante borghesucce della sua età sarebbero capaci di disciplinarsi così? Certo, è un peccato che debba calarsi in un mondo fasullo come quello della moda. La contaminazione a cui è esposta, fra gente che sciama in un sistema di relazioni falso e abbagliante, è enorme.

P. - *Questa ragazza è certamente cresciuta in*

un'enclave familiare-culturale dove quel sistema complesso di linguaggio, lavoro, relazioni si è mantenuto. Come lei ce ne sono parecchi, ma la loro specificità sbiadisce nel magma consumistico. Sono vite che escono intatte o quasi dal nido, ma non abbastanza autocoscienti per difendersi; del resto, neppure la famiglia da cui provengono è del tutto autocosciente né conosce la cifra unica della propria specificità. Ho ancora sotto gli occhi lo scatto di un fotografo, giorni fa, all'uscita di un negozio di informatica, a Torino. Commessi Apple in fila applaudono il primo compratore del nuovo iPhone17, dopo una notte di attesa davanti alle saracinesche chiuse. Frotte di ragazzi hanno vegliato davanti ai rivenditori del prodotto in ogni parte d'Italia, come si faceva in tempo di guerra per avere un po' di pane. Tutti questi insonni determinati a spendere il doppio dello stipendio dei loro coetanei commessi mi fanno pensare ai ragazzi delle proteste giovanili negli anni Settanta, ai figli di papà che insultavano i poliziotti davanti alla facoltà di architettura a Valle Giulia a Roma: io sto coi celerini, scrissi allora, con quei ventenni appesantiti da divise ruvide, che portano i soldi a casa e mantengono i genitori, talvolta anche i figli, giacché nella loro classe sociale si metteva su famiglia a vent'anni. Vorrei poter fare il parallelo tra i borghesi capelloni di allora e i contemporanei consumatori di gadget costosi; tra i commessi Apple e i celerini, ma mi accorgo che il parallelo non regge.

DM. - Perché?

P. - *Perché tutti si confondono con tutti, perché quei commessi farebbero anche loro le notti bianche per l'iPhone17, forse non possono, forse devono accontentarsi di una sottomarca, ma l'ansia dell'oggetto è la stessa. La vuotaggine è la stessa: niente di tutto questo sarebbe mai potuto accadere sul prato di Valle Giulia. Non sarebbe potuto accadere neppure in borgata o in qualsiasi altro luogo ove se ne stessero opposte due classi sociali: i ragazzi proletari si sarebbero fatti beffe del pariolino in Ferrari, gli avrebbero, all'occorrenza, fregato l'orologio (magari anche la Ferrari) soprattutto per ribadire la loro superiorità di pischelli.*

DM. - "Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia", titolava un suo articolo sul "Corriere della Sera" del 18 ottobre 1975, che suscitò un polverone. Rettificando Swift, lei, Pasolini, proponeva, con insolito umorismo, che gli insegnanti e gli impiegati della TV non venissero mangiati: "possono essere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

messi in cassa integrazione" precisava. Non le dirò che abolire la TV farebbe scandalo, mi risponderebbe come sopra a proposito della scuola. Ma certo, sarebbe poco meno che veder collassare il Sistema Solare: oggi poi, che le emittenti statali e private sono in buon numero. A questo proposito non vorrei rigirare il coltello nella piaga pronunciando il nome "Berlusconi".

P. - *Il coltello lo rigira se contestualizza il nome Berlusconi. Ricorda "Mani pulite"? magistrati impegnati a smantellare i partiti (DC, PSI in testa) attraverso l'accusa di finanziamenti illeciti, e i Robespierre di Botteghe Oscure a gustare l'imminente vittoria. Che era piuttosto il tradimento dei complici verso altri complici (non dimenticherò mai la bava alla bocca di Forlani in uno degli interrogatori). Avevo scritto, tanti anni fa, che il PC era una roccaforte, un mondo diverso e opposto al mondo politico, e, tuttavia, fronteggiandolo dagli spalti del potere, era diventato un potere esso stesso. Il potere logora chi ce l'ha, contrariamente a quel che pensava un noto DC, e il PC è stato logorato dal potere. Da anni esponeva la propria base in preda al consumismo (il mondo proletario e sottoproletario penosamente e illusoriamente s'imborghesiva), lasciava che le emittenti televisive proliferassero e che gli spot pubblicitari irrompessero a insozzare le mense: d'altra parte le TV private avevano bisogno di sovvenzioni. A un passo dal colpo di stato di una sinistra mutante con aggiunta di ulivi, margherite e di altre mistificazioni democristiane, chi si affaccia alla ribalta? La personificazione della Televisione, Silvio Berlusconi. Il quale poteva ben agitare lo spauracchio dei comunisti, il pericolo rosso eccetera eccetera: era proprio perché il partito comunista non esisteva più che se ne poteva dire ogni cosa.*

DM. - Berlusconi è stato molto combattuto e in nessun modo vinto dal PD.

P. - *Ed era un gioco sporco. Per anni il PC aveva visto i partiti al potere adoperare il consumismo per manipolare gli elettori, per incrementare il potere utilizzando le macchine generatrici di quel consumismo. Ha lasciato fare, perché? Per sete di potere. Non il potere delle masse che rappresentava (e che, progressivamente, non rappresentava più): il potere autoreferenziale, oligarchico, di partito. Con quale credibilità, la cosiddetta nuova sinistra osteggiava Berlusconi? Con quale onestà? La gente, pure asservita, ormai, a un sistema di bisogni indotti, oscuramente sentiva che le campagne contro Berlusconi erano insincere, vacue, e non certo perché il personaggio fosse valido.*

DM. - Appunto, il personaggio non era valido. Non lo è tutt'oggi. In vent'anni non ha fatto nulla, salvo leggi in suo favore. Almeno la Democrazia Cristiana ha fatto l'Autostrada del Sole entro i tempi previsti, anzi, pare con qualche mese d'anticipo. Com'è stato possibile che in vent'anni nessuno comprendesse questo? Perché gli Italiani lo hanno votato, e non è credibile che fossero tutti voti comprati.

P. - *È l'epilogo del genocidio culturale compiuto in questo paese: la massa dei consumatori vota un venditore di sogni, un modello di borghese che fa soldi, ovvero, un modello a cui tutti aspirano. Ma tra Berlusconi e le sinistre, io provo un profondo senso di ripugnanza per queste ultime, mercanti del tempio, sepolcri imbiancati, come direbbe il Cristo del mio film. Continueranno nella loro mutazione fino ad estinguersi perché non hanno una base, l'hanno venduta. La sinistra, quella vera, non esiste più, il proletariato non esiste più: esistono gli schiavi, i sottoproletari, ma sono tutti stranieri, gente senza garanzie, che lavora fuori dall'ambito della propria cultura, quindi fuori dalla dialettica e dalla storia. E, del resto, fuori dalla dialettica e dalla storia è anche la borghesia qui da noi.*

DM. - Che cosa intende? A me pare che l'universo borghese italiano goda ottima salute, se mi guardo intorno vedo per lo più famigliole del "tutto per bene", gente forcaiola, limitata, pronta ad aggrapparsi alle poche cose che sa e a scandalizzarsi di fonte a ogni novità, a inseguire un'aristocrazia del censo, a procacciarsi favori in campo lavorativo, ansiosi di distinguersi a colpi di titoli accademici, sempre pronti a intimidire col fatidico "lei non sa chi sono io". E, come da manuale, si mostrano amichevoli con chi non appartiene al loro censo, ma solo per bisogno di grandeur. Ho conosciuto due tipi che ostentavano amicizia col portiere dello stabile dove vivono, ma, in una vertenza condominiale, non hanno esitato a rovesciagli addosso le proprie responsabilità. È un caso che mi è capitato mentre facevo un servizio sulle relazioni di condominio nelle grandi città.

P. - *La borghesia ha sempre cercato di rovesciare le proprie responsabilità sull' "altro" da sé. Al suo interno vigono legami di opportunità, di clientelismo (che regolano anche la politica in questo paese) mistificati e presentati come vincoli d'amicizia. Prima o poi questa massa omogenea senza valori, governata dalle leggi del consumismo che essa stessa ha generate, ma sempre più povera (grazie ai politici che difendono poltrone e mantengono clientele mettendo le mani nelle tasche degli elettori), sempre più sguarnita di competenze lavorative, di capacità di stabilire relazioni (sia pure non disinteressate), si appiattirà in una servitù senza rimedio.*

DM. - Una borghesia più povera, lo capisco; più sguarnita di competenze lavorative, persino di capacità di socializzare: perché?

P. - *Perché la gente non conosce la maggior parte degli strumenti che usa per lavorare o per comunicare o, meglio, ne conosce le procedure elementari: per ogni cosa basta sfiorare uno schermo. Ma come funzionano questi mezzi, come possono essere riparati, nessuno lo sa. Al web e agli strumenti che permettono di intercettare il cicaleccio globale è affidata gran parte della nostra attività e delle nostre relazioni. Qualcosa che ci supera. Ricorda la dialettica hegeliana? Il servo produce ma non c'è, non sa di esserci: è come se vivesse in grembo al signore. E il signore è l'organismo pervasivo e totalizzante, l'unico a sapere di esistere. Ma arriva un momento in cui il servo ha paura di essere sopraffatto dal signore, trema, scopre di esistere, diventa cosciente del proprio lavoro. L'esito della dialettica hegeliana, nella visione marxiana, è che il servo si appropria dei mezzi di produzione (è questa la sua rivoluzione). Noi, oggi, chi siamo? Siamo i signori delle macchine? O ne siamo i servi? Nel primo caso, bisognerebbe ipotizzare la rivoluzione degli androidi. Nel secondo caso, una rivoluzione mancata, in quanto non possiamo impossessarci dei mezzi di produzione, possiamo solo usarli magicamente.*

DM. - Il suo paradosso di abolire la scuola media e la televisione si estende anche a internet...

P. - *La realtà è la seguente: la tecnologia digitale sta portando a compimento quello che la televisione aveva inaugurato. Tanti anni fa avevo scritto che la televisione ha, praticamente (essa non è che un mezzo) concluso l'era della pietà e iniziato l'era dell'hedoné. Era in cui dei giovani, insieme presuntuosi e frustrati a causa della stupidità e insieme dall'irraggiungibilità dei modelli proposti loro dalla scuola e dalla televisione, tendono inarrestabilmente a essere o aggressivi fino alla delinquenza o passivi fino all'infelicità (che non è una colpa minore). Quando scrivevo queste cose non c'erano ancora gli spettacoli dove la gente, tirata via dal proprio tinello o dalla bottega, entrava negli studi televisivi per lavare i panni sporchi davanti alla telecamera e procacciarsi così un quarto d'ora di celebrità. Non c'era il "grande fratello", non c'era la scelta fra apparire sullo schermo per esistere o restare nel cono d'ombra del quotidiano. A quel tempo non c'erano le piazze virtuali che privano del contatto vero e della vera esperienza (niente è nell'intelletto se prima non sia passato attraverso i sensi: chi si ricorda più di una verità così straordinaria?). Non c'erano i social network dove ognuno costruisce il proprio personaggio e si mette in vetrina in un'operazione narcisistica senza eguali, ma priva del dolore che il vero Narciso provava di fronte alla propria immagine mai appagante.*

DM. - Pasolini, la nostra conversazione sta per finire, tuttavia, non vorrei che ci lasciassimo sulle note del radicale pessimismo che la contraddistingue e che, lo riconosco, ha fatto di lei un profeta. Né voglio condurla sui sentieri della leggerezza: diciamo che l'ultima battuta la dedicherei all'immagine poetica delle lucciole. Giorni fa, parlando con una nostra comune amica, Mirella Delfini, dell'incontro che avrei avuto con lei, ho sentito la mia interlocutrice citare a memoria: "io, ancorché multinazionale, darei l'intera Montedison per una lucciola". Era la chiosa di quel suo celeberrimo articolo del primo febbraio 1975 comparso sul "Corsera" col titolo "Il vuoto del potere in Italia". La Delfini ricordava tutto, virgole comprese, e quel che mi colpiva non era tanto la memoria prodigiosa di una straordinaria novantenne, quanto il sentimento di quelle parole intatto dopo quarant'anni: lo percepivo nella voce della signora.

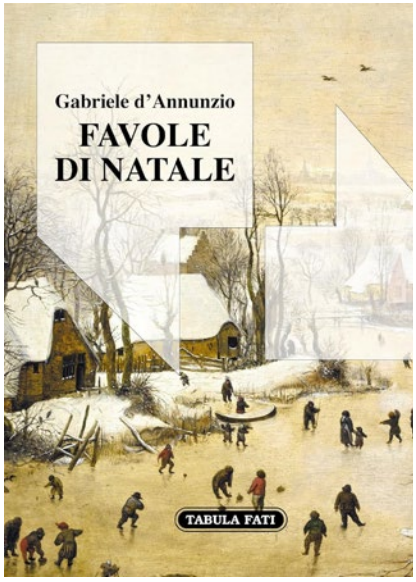
P. – *Mirella Delfini: ricordo quando m'intervistava per "Paese Sera". Una giornalista sempre sulle barricate, appassionata, come tutti, allora, quelli del PCI.*

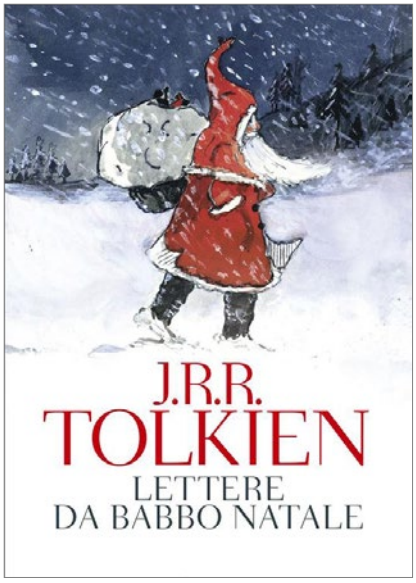
Pia Di Marco

Un tour natalizio in casa degli scrittori

Maria Rosaria Perilli

Nelle pagine dei romanzi più celebri il Natale risplende di magia e malinconia, scandito da pranzi in famiglia e abeti luccicanti, e così, leggendo i maestri della narrativa mondiale, abbiamo sempre guardato questa festività attraverso le loro parole, non sbirciando dal retropalco domestico. Di Dickens, ad esempio, conosciamo Scrooge, ma conosciamo come lo scrittore trascorreva davvero il 25 dicembre? Per scoprirlo, cominciamo a infilare l'occhio nella sua casa per poi spostarci tra le dimore di altre voci immortali della letteratura, un vero *tour* pronto a svelare il diverso modo di vivere le festività. Al contrario dell'avaro protagonista del suo più celebre racconto, l'autore londinese considerava il giorno santo "simbolo di bontà e riconciliazione" e, nell'abitazione al 48 di Doughty Street (oggi trasformata in museo), decorazioni ovunque, fuoco nel camino, *carols* e giochi di società. Oltre ciò, ad avere particolare importanza era "la tavola" e possiamo portare quale testimone il ricettario di Catherine, moglie dello scrittore, che elenca i piatti da servire agli ospiti: timballo di maccheroni, tacchino ripieno, cosciotto di montone farcito alle ostriche e crema al limone. Un buongustaio, Dickens? Certo, però dobbiamo anche ricordare che la sua infanzia aveva visto periodi difficili, un po' come successo a Oliver Twist, e, probabilmente, una volta raggiunta la serenità economica il romanziere cercava di esorcizzare con laute mangiate lo spettro della fame e delle privazioni subite. Sicuramente plateale il Natale al Vittoriale – e dato il personaggio non ci aspettavamo niente di diverso – da D'Annunzio "utilizzato" per mettere in scena sé stesso trasformando le feste in spettacoli d'arte e sensualità esibiti in ambienti personalmente curati con sfarzosi addobbi, riflessi sfavillanti, profumi d'ambra e banchetti ricchissimi. I suoi regali erano spesso oggetti preziosi o simbolici, ma sempre costosissimi, a differenza di Virginia Woolfe, che invece donava solo le mele del frutteto di Monk's House, la residenza acquistata con il marito, il quale si occupava direttamente dei giardini. Dunque, a casa dell'autrice niente alberi troppo decorati o riti religiosi, piuttosto conversazioni e letture ad alta voce fra un cesto di frutta e l'altro, marmellate e ricette scambiate con amici e conoscenti. Stile celebrativo singolare, eppure superato da quello di Faulkner. Il figliastro raccontava infatti di quanto lo scrittore, d'indole piuttosto eccentrica, fosse selettivo con i regali accettando solo scovolini per pulire la pipa. In caso di doni differenti, posava i pacchetti appena scartati sulla scrivania del suo studio senza neanche considerarli. Fra tutti, il più originale resta comunque Tolkien, che mise il suo talento al servizio della magia natalizia. Per oltre vent'anni, dal 1920 al 1943, l'autore de *Il Signore degli Anelli* scrisse ai suoi figli una lunga serie di lettere firmate da Babbo Natale. In una corrispondenza intima e giocosa, Tolkien costruì un vero e proprio universo parallelo, popolato da aiutanti pasticcioni, orsi combinaguai e piccoli drammi quotidiani al Polo Nord. Si può solo immaginare la trepidazione con cui i bimbi attendevano l'arrivo delle missive, un'inversione di ruoli, visto che di solito sono i più piccoli a scrivere a Babbo Natale. Quelle lettere, oggi raccolte nel volume *Lettere da Babbo Natale* (Bompiani, 2017), offrono uno sguardo prezioso sul modo in cui il maestro del fantasy viveva e reinterpretava la magia della Natività. Questa sobria e allegra, stando alle lettere di Jane, nella famiglia Austen. A Steventon, piccolo villaggio nell'Oxfordshire dove l'autrice trascorse i primi venticinque anni di vita, si festeggiava con giochi e *tableau vivant*, balli, spesso organizzati anche dai vicini, pudding e punch speziati in perfetto stile inglese. Comunque, non tutte le icone del pensiero letterario hanno onorato le solennità con danze o estro. Spirituali e semplici erano quelle di Tolstoj, il quale, soprattutto negli anni della maturità, in esse trovava più un'occasione di introspezione e fraternità che di mondanità. Infatti, rifuggiva dagli eccessi celebrando con letture del Vangelo, canti religiosi, e dedicandosi a lunghi momenti di riflessione. A mantenere un'atmosfera più calda, soprattutto per amore dei figli, ci pensava fortunatamente la moglie Sòf'ja Andrèevna, che decorava con luminarie e ghirlande la tenuta di Jàsnaja Poljàna e preparava dolci tradizionali russi come il kulich e il paskha. Da parte sua, Pascoli accendeva sul tavolo una candela in commemorazione dei defunti e, insieme alla sorella Mariu, con la quale viveva a Castelvecchio, rievocava la famiglia perduta mentre si pranzava con pietanze semplici e si scambiavano piccoli doni fatti a mano. Se escludiamo il panettone, molto apprezzato anche dai congiunti, niente di diverso o che andasse oltre limitati addobbi poteva trovarsi in casa del Manzoni, il maestro dedito ai poveri più che in altri giorni dell'anno e sempre presente alla messa di mezzanotte. Pirandello aveva invece con le feste un rapporto complicato. Dopo la malattia della moglie, il drammaturgo rimaneva spesso da solo o immerso nel lavoro, e in alcune lettere confessava di sentirsi "fuori posto" di fronte all'allegria altrui. Si rifugiava pertanto nella scrittura o nelle passeggiate silenziose, riscoprendo un po' di quiete affettuosa unicamente con i figli, soprattutto con Stefano. Solitario era anche il Natale di Leopardi, che alla baldoria preferiva leggere e studiare, e quello di Pavese, che addirittura in quei giorni si scopriva più triste e malinconico del solito. Per Svevo, amante del comfort casalingo e della routine, il tempo delle celebrazioni era invece borghese e riservato. Lo trascorreva a Trieste con una buona cena in compagnia dei suoi cari, qualche regalo modesto e, talvolta, partecipando ai festeggiamenti della comunità ebraica. Insieme a queste si potrebbero raccontare le abitudini di tante altre, e autorevoli, voci della letteratura internazionale: dal gusto per la convivialità di Eco ai gesti semplici preferiti dalla Ginsburg, dal mistero che dicembre evocava nella Christie alla voglia di evasione che suscitava in Hemingway, fino alle atmosfere tenere e calorose preferite da Hugo e Twain. E ancora. Ma la carrellata sarebbe infinita. Quel che davvero conta è il modo in cui il Natale si manifesta nello spazio più profondo e riservato dei "custodi della narrativa universale". È qui, in questi angoli nascosti che per ciascuno emerge un volto unico e personale: tra momenti di sincera allegria o sospese pause, tra addobbi e religiosità, la vita quotidiana rivela gesti inevitabilmente sfuggenti alla pagina scritta. In essi si coglie l'essenza più autentica della festività, quella dimensione riservata che nessuna opera può davvero restituire, e che parla direttamente alla sensibilità di noi lettori, incuriositi e partecipi.





Maria Rosaria Perilli

Nell'ombra del tempo: XV edizione del Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico | 2025

Tra Catania e Licodia Eubea dal 2 al 7 dicembre. Una storia di 15 anni di Festival

Alessandra Cilio

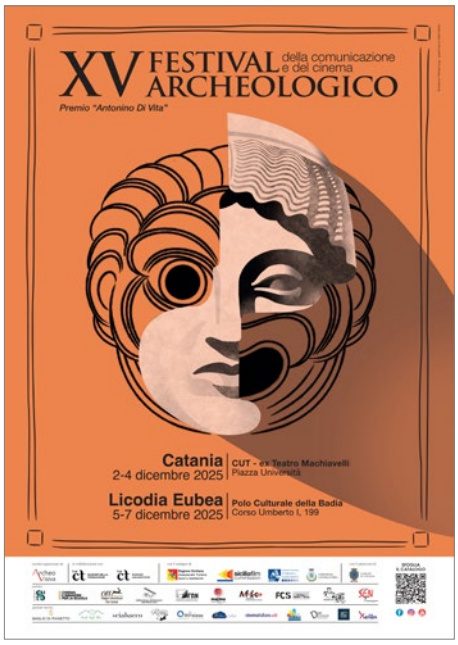
Il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico compie quindici anni e celebra il traguardo ampliando la propria geografia e la propria offerta culturale. Dal 2 al 7 dicembre 2025, la manifestazione siciliana si svolgerà tra Catania e Licodia Eubea, in un dialogo simbolico tra città e territorio, università e comunità.

La tappa catanese, in programma dal 2 al 4 dicembre, si terrà presso il Centro Universitario Teatrale (CUT), nella centralissima piazza Università: una scelta che sancisce la collaborazione con l'Università di Catania e, in particolare, con i Dipartimenti di Scienze della Formazione e di Scienze Umanistiche, partner della manifestazione. Dal 5 al 7 dicembre, il festival tornerà poi nella sua sede storica, il Polo Culturale della Badia di Licodia Eubea, luogo in cui da sempre si rinnova un'esperienza di dialogo e di crescita culturale intorno al cinema e al patrimonio.

Una importante novità è costituita dalla partecipazione della cooperativa Passo in Segni alla giornata di apertura del festival, durante la quale sarà attivo il servizio di interpretariato in LIS (lingua dei segni italiana), permettendo così anche al pubblico sordo di partecipare attivamente a incontri e proiezioni. Un'iniziativa concreta che mira a rendere il festival sempre più inclusivo, coerentemente con la sua filosofia di apertura e partecipazione condivisa.

Nato nel 2011 con l'obiettivo di promuovere presso tutti i segmenti della società civile la consapevolezza del patrimonio culturale mondiale attraverso il racconto audiovisivo, il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico, organizzato dall'associazione culturale ArcheoVisiva, ha saputo evolversi in un ecosistema narrativo multidisciplinare, capace di collegare armoniosamente proiezioni di film inediti e di difficile circuitazione, incontri con professionisti del settore audiovisivo e della comunicazione culturale, laboratori e attività collaterali profondamente radicate ad un territorio straordinario per la sua autenticità, quello del comune di Licodia Eubea. La manifestazione ospita da sempre registi, divulgatori ed esperti del mondo antico provenienti da tutto il mondo, costituendo nel proprio settore un punto di riferimento a livello nazionale e internazionale.

Una peculiarità della manifestazione è quella di costruire il proprio palinsesto sulla base di una narrativa unitaria, individuando per ogni edizione una tematica capace di interrogare il nostro sguardo sul passato e sul modo in cui esso continua a parlarci nel presente. Leitmotiv della nuova edizione sarà l'ombra, ovvero ciò che sfugge alla luce della conoscenza, che resta ai margini della narrazione o che il tempo ha velato, ma non cancellato. L'ombra come luogo di attesa, di rivelazione, di ritorno. Nel cinema, come nella ricerca archeologica, la luce è indispensabile, ma è l'ombra a dare profondità, a suggerire l'invisibile. Scavare tra le ombre del mondo antico significa cercare ciò che è rimasto nascosto: frammenti di memoria, voci dimenticate, sguardi che ancora ci osservano da lontano. Ma l'ombra non appartiene solo al passato. È anche quella parte di noi che fatichiamo a riconoscere: paure, desideri, pensieri rimossi, tutto ciò che la società tende a respingere o marginalizzare. È l'ombra delle differenze negate, delle identità relegate in un angolo, dei tabù che attraversano la storia e ancora oggi condizionano il nostro modo di vedere. Portare luce su queste zone oscure significa dare voce a chi, troppo a lungo, è rimasto confinato in una dimensione liminale. Questo tema, magnificamente illustrato nell'affiche di Pierluigi Longo, trova piena espressione nelle trentuno opere cinematografiche selezionate, tra documentari, cortometraggi e lungometraggi provenienti da tutto il mondo: un mosaico che attraversa epoche e contesti differenti, da quelli delle comunità preistoriche alpine alla civiltà nuragica, dal mondo greco e romano ai Longobardi, dall'America precolombiana ai centri di potere della cultura islamica, ai riti di passaggio della tribù dei Masai o a quelli che caratterizzano la Settimana Santa spagnola. Molti i film ad essere presentati per la prima volta in Italia, come: *Chiribiquete. Amazonian Memory at Stake* di Juan José Lozano (Colombia, 2025), *Abiseo. El bosque cultural de los Chachapoya* di Rosemarie Lerner (Perù, 2025), *Army of Lovers* di Lefteris Charitos, *Brown. An Archaeological Perspective in Four Layers* di Sophie Jackson (Regno Unito, 2025), *La Festa* di Mario Gutierrez Aragón e Pablo Mas Serrano (Spagna, 2025), *La grande Histoire des végétariens* di Martin Blanchard (Francia, 2025). Spazio anche all'anteprima assoluta de *Il grande sogno. Monreale e il suo tesoro* di Lorenzo Mercurio, dedicato al celebre monumento normanno e alla sua storia.



Alessandra Cilio, co-direttrice artistica del festival e Fabio Marceddu, delegazione artistica di un film in concorso.

Tra gli ospiti in programma, accanto ai registi delle pellicole in concorso, spiccano i nomi di Donatella Palermo, Giuseppe Carleo e Maurizio Bettini.

Donatella Palermo, produttrice cinematografica di documentari quali *Notturno*, *Fuocoammare*, *In viaggio*, firmati da Gianfranco Rosi, e di lungometraggi come *Tano da morire* e *Mi fanno*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

male i capelli di Roberta Torre, *Cesare deve morire* o *Meraviglioso Boccaccio* dei fratelli Taviani, si racconterà al pubblico a Catania la sera del 3 dicembre presso il Cinema King, in occasione della proiezione del recente documentario di Rosi *Sotto le nuvole* (Italia, 2025).

A Licodia Eubea, il 7 dicembre, sarà la volta di Giuseppe Carleo, che presenterà *La bocca dell'Anima* (Italia, 2024), suo esordio alla regia all'interno della sezione fuori concorso "Finestra sul cinema siciliano", uno spazio dedicato alle più interessanti produzioni isolane fortemente voluto, nel lontano 2014, dall'amico Sebastiano Gesù. Conosciuto al pubblico teatrale per le sue interpretazioni intense e la scrittura scenica legata alle tradizioni popolari, Carleo con questo film traduce in immagini un racconto che fonde tradizione, magia e religiosità, restituendo un ritratto visionario e poetico della memoria collettiva siciliana.

Tra gli incontri più attesi, quello con Maurizio Bettini, professore emerito dell'Università di Siena, autore di testi scientifici e divulgativi, ma anche ideatore di trasmissioni radiofoniche come *C'era una volta il mito*, *Sussurri di Hermes* e *Io sono l'altro* (Rai Radio 2) e *La Gorgone. Miti dell'occhio e dello sguardo* (Rai Radio 3), dedicate all'interpretazione e alla rilettura del mondo classico. Bettini sarà a Licodia Eubea il 7 dicembre per presentare il suo ultimo volume, *Arrogante umanità. Miti classici e riscaldamento globale* (Il Mulino, 2025), una riflessione che lega mito, responsabilità e crisi contemporanea.

La XV edizione del Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico vedrà l'attribuzione di più premi, assegnati ad opere e personalità meritorie. Lo storico Premio "Antonino Di Vita" sarà conferito a chi abbia impegnato la propria professione nella promozione della conoscenza del patrimonio culturale, attraverso la ricerca sul campo, il cinema o la letteratura. Il Premio "ArcheoVisiva", affidato a una giuria internazionale di registi, studiosi, giornalisti e produttori, premierà l'opera che saprà coniugare rigore scientifico e valore cinematografico. Il Premio "Città di Licodia Eubea" verrà attribuito dal pubblico al film più apprezzato della rassegna. A partire da quest'anno una giuria di studenti universitari attribuirà, infine, il Premio "Studenti UniCt" al miglior cortometraggio in concorso: la sua istituzione rappresenta un passo significativo nel percorso di collaborazione con l'Università di Catania, confermando il festival come spazio di confronto e formazione.

Proiezioni e matinèe per le scuole

Il festival propone anche un articolato calendario di attività collaterali e di intrattenimento. A Catania, il 4 dicembre, è prevista la visita guidata *Una città, mille volti*, un percorso urbano costruito sullo storytelling dei protagonisti della città, tra luoghi simbolici e storie che ne definiscono l'identità. A Licodia Eubea, il 7 dicembre, si terrà la visita *Alla scoperta di Licodia Eubea*, un'esperienza immersiva tra memoria, paesaggio e comunità. Il *Laboratorio del Gusto*, in programma nelle mattinate del 6 e 7 dicembre, offrirà un viaggio enogastronomico tra le eccellenze agroalimentari del territorio ibleo: un workshop che unisce formazione e convivialità, trasformando il racconto dei prodotti in narrazione culturale. La sera del 5 dicembre, spazio alla musica e al grande cinema con *Mirabilia. Oltre l'ordinario*: un cine-concerto in cui i capolavori della stagione del cinema muto e le produzioni sperimentali del cortometraggio animato del Novecento incontrano sonorità contemporanee. Le immagini dialogheranno con la chitarra elettrica di Mario Indaco e il barbytos di Giuseppe Severini, su brani inediti composti ad hoc dai Maestri Giovanna Albani e Daniele Maugeri.

Come di consueto, particolare attenzione verrà dedicata ai più giovani con la sezione "Ragazzi e Archeologia", in programma il 5 dicembre tra gli spazi del Polo Culturale della Badia e il Museo civico "A. Di Vita". Proiezioni, attività didattiche ed esperienze immersive in VR offriranno un approccio coinvolgente e dinamico alla scoperta del passato agli studenti di tutte le età che parteciperanno alla matinée.

Con la sua quindicesima edizione, il Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico conferma la propria identità di laboratorio culturale aperto, in cui il cinema diventa strumento di conoscenza e cittadinanza. Da Licodia Eubea a Catania, il festival rinnova un modello di partecipazione che unisce ricerca, arte e formazione, offrendo un racconto sempre nuovo del nostro rapporto con il tempo e con la memoria. Perché l'ombra, in fondo, non è assenza di luce, ma la misura della sua profondità. Ed è lì, tra chiaroscuro e rivelazione, che continua a muoversi questo festival: un patrimonio vivo, in trasformazione, che da quindici anni illumina il passato per far comprendere meglio il presente.

Alessandra Cilio

Uno degli eventi collaterali, Il cinema muto musicato dal vivo

* Tutte le foto sono di Roberto Greco

www.rassegnalicodia.it
Diari di Cineclub media partner

Fumetti e giochi

La vita ti pone davanti scelte crudeli

Nicola Santagostino

"Clair Obscure: Expetidion 33" è uno dei videogiochi del 2035 che viene ritenuto una vera propria perla videoludica. Considerando che parliamo di un prodotto di matrice francese, fatto da un team che è fuoriuscito da Ubisoft (una delle più importanti aziende videoludiche in ambito mondiale) e prodotto con un budget che rientra nell'ambito del mercato indie non è difficile capire che il risultato di cui parliamo rientra dentro il realizzare qualcosa di impensabile. Ma di cosa parla di preciso? Immaginate una città che ricorda la Parigi di inizio '900 che, per un misterioso cataclisma è stata staccata dal continente principale. La città, che nel mondo si chiama Lumiere (e già qua abbiamo le prime citazioni/indizi) è l'unico bastione di civiltà umana rimasta nel mondo, ma questo bastione è condannato da una forza sovrannaturale che lo sta portando lentamente all'estinzione: il Gommage. Da ormai 67 anni sul continente principale è apparso un gigantesco monolite accompagnato da una figura chiamata Pittrice. Alla sua prima apparizione il monolite mostrava la cifra 100, ma un anno alla volta la Pittrice ha ridotto questo numero di una unità, e con il tempo in Lumiere si sono resi conto che le persone la cui età corrispondeva al numero cambiato sparivano in un fenomeno che venne chiamato Gommage. Così nel corso degli anni la società ha iniziato a mandare spedizioni di volontari nella speranza che riuscissero a fermare questa entità, costruendo nel frattempo una civiltà basata su questa lenta marcia verso l'estinzione. La spedizione 33, composta da persone di 33 anni che verranno quindi cancellate nel momento in cui la Pittrice porterà il numero a 32, sono i protagonisti della nostra storia. E se questa trama già di per sé pare assurda proseguendo con l'avventura scopriremo un mondo ancora più bizzarro e una storia ben più tragica. L'intero setting, infatti, non è altro che un quadro vivente, un piccolo microcosmo che ha preso vita grazie al talento sovrannaturale dei cosiddetti Pittori, persone che vivono in quello che sarebbe il nostro mondo e che sono dotate della capacità di rendere le loro opere dei mondi reali. E la tragedia nasce dal fatto che il quadro in cui si muovono le vicende dei nostri protagonisti è l'unica opera prodotta dal primogenito della famiglia Dessedendre, Verso, morto nel mondo reale in una guerra tra i pittori e gli scrittori. Tutta la saga nasce quindi come conseguenza della lotta tra la madre Aline che per non rielaborare il lutto si è rinchiusa in questo mondo dove ha dipinto una versione fittizia della sua famiglia, Verso incluso, e il marito Renoir che sta cercando di distruggere questa illusione nella speranza di liberare la moglie

La famiglia Dessendre

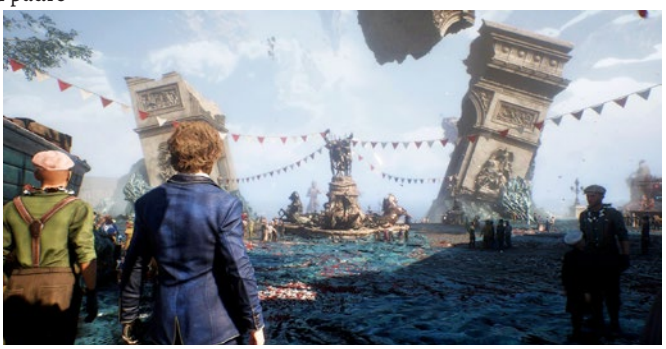
da questa ossessione che la sta lentamente consumando. Expedition 33, però, non ci racconta questa storia fin dal primo momento ma ci introduce un passo alla volta, un capitolo alla volta, nel mondo dietro al mondo, tramite un lavoro di scrittura elegante e profondo, un lavoro che ha colpito il pubblico e che ha dimostrato quanto ancora ci sia spazio per storie sperimentali all'interno di un ambiente come quello videoludico di massa. Expedition 33 è un gioco di cui sentiremo parlare per anni per via del suo profondo storytelling e delle riflessioni che ci pone davanti sull'atto creativo, sulla figura dell'artista e sulle sue responsabilità come creatore. Non sarebbe neppure una forzatura porre un paragone tra le figure dei Pittori e quella dei Grandi Antichi di H.P. Lovecraft o del Demiurgo delle religioni gnostiche, visto che in fondo la vita delle persone e delle intere civiltà all'interno di ogni quadro sono totalmente in mano ai loro creatori, che possono decidere di cancellarle con un semplice gesto e per un semplice capriccio. La lotta tra Aline e Renoir, infatti, è solo un gioco di potere tra lei che desidera mantenere in piedi il quadro di Verso, un gioco di potere le cui conseguenze per la popolazione di quel mondo si esprimono, però, nel Gommage e nella lenta, tragica e inesorabile estinzione della propria società. Un'estizione che però, a causa della sua lentezza, causa costanti dolori, preoccupazioni e speranze che regolarmente vengono distrutte. Il quadro di Verso diviene così una landa dove l'innocenza originale con cui era stato creato viene distrutta un pezzo alla volta, e tutto questo senza che ai due Pittori interessi davvero qualcosa della sofferenza che causano. Sia per Aline che per Renoir il quadro non è altro che uno sfondo su cui si svolge il loro conflitto tra una madre che ha perso il figlio e un padre che sta cercando di tenere in piedi una famiglia che sta collassando a causa della loro incapacità di rielaborare il lutto. La famiglia Dessendre, infatti, è composta anche da due figlie, Clea che nel mondo reale è ossessionata dalla vendetta e dalla guerra verso gli Scrittori, e Alicia, divorata dal senso di colpa per la morte di Verso e intrappolata all'interno del quadro dove ha vissuto una intera vita come Maelle dopo essere stata ridipinta durante il suo ingresso. In tutto questo scenario Renoir Dessendre, il capofamiglia, ci viene presentato come il cattivo della storia, per via del suo desiderio di cancellare questo quadro e liberare la sua famiglia dall'ossessione che la sta divorando. Ma Renoir è davvero il cattivo? Perchè il cardine su cui si muove tutta Expedition 33 è il tema del lutto e della sua rielaborazione e la nostra incapacità di accettare la fine, di vedere la morte come un'ingiustizia e del nostro senso di impotenza davanti ad essa. Renoir a una prima lettura può sembrarci il cattivo, ma se ci fermiamo a riflettere è un uomo che ama sua moglie e la sua famiglia con una profondità tale da essere disposto ad accollarsi la responsabilità della morte di un intero mondo pur di salvare tutto quello a cui tiene. Certo, è assai difficile accettare che la morte di tutte le persone dentro al quadro sia la soluzione, e che i danni che il Gommage ha inflitto a questa società, che ha lentamente visto la sua popolazione estinguersi in base all'età, siano in qualche modo giustificabili, ma questo fa forse di Renoir il cattivo? Renoir è un uomo che ha visto la sua famiglia crollare un pezzo alla volta dopo la morte del figlio, un uomo che è stato intrappolato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per 67 anni all'interno del quadro in una prigione in cui era totalmente isolato dalla moglie per la quale prova un amore sconfinato, un uomo che non desidera la morte degli abitanti di questo mondo e che avrebbe evitato il lento declino derivante dal Gommage. Perchè, e questa è una delle cose di cui dovremmo tenere conto, l'estinzione della popolazione tramite l'età e la sua influenza sulla società derivano da Aline, dalla Pittrice, che argina i poteri di suo marito mentre nel mondo reale si consuma nella sua ossessione, incurante di tutto il dolore che la sua resistenza sta causando alle persone di quel mondo che non fanno parte delle copie famiglia che ha dipinto al suo interno. "La vita ti pone davanti scelte crudeli" è la frase più importante di Renoir, la frase che ci fa capire che l'uomo che abbiamo davanti non è un mostro ma solo un padre di famiglia che sta cercando di tenere in piedi tutto quello che ama, tutto quello che dona un senso alla sua esistenza. In uno dei dialoghi più strazianti, infatti, sarà lui stesso a raccontarci di come la sua famiglia dopo la morte di Verso non esista praticamente più, di come la moglie si sia ossessionata a vivere all'interno dell'unica opera che il figlio abbia mai fatto, di come Clea sia divorata dal desiderio di vendetta e di come Maelle, distrutta nel fisico e nell'anima dall'incendio causato per colpa sua dallo scrittore e che ha ucciso Verso sia solo un fantasma che si muove nella loro casa. E Renoir ci pare a una prima lettura il cattivo perché è vero che la vita ci pone davanti a scelte che paiono crudeli, ma soprattutto ci pone davanti al nostro senso di impotenza. Tutta la famiglia Dessendre ha perso un figlio e un fratello, ma solo Renoir pare cercare di tenere insieme tutto, solo Renoir si è imposto di mettere da parte il dolore del lutto nel tentativo di non vedere crollare quello che per lui è davvero importante, pur essendo un padre che ha perso un figlio. Perchè la vita ci pone davvero davanti a scelte crudeli, e forse la più di queste la più spietata è l'amore. Scegliere di amare, infatti, ci pone davanti alla nostra impotenza come esseri umani, alla nostra incapacità di salvare chi amiamo dai capricci del fato e dei propri limiti, alla nostra debolezza davanti agli orrori del mondo. E Renoir è in fondo la vittima di questo amore che vede inquinarsi e distorcersi dopo la morte di Verso: l'amore di una madre che si ossessiona nel veder perdere un figlio, l'amore di una sorella che cerca di rielaborare quel lutto tramite la vendetta e di un'altra che vive quell'amore e la sua responsabilità nel dolore che ha causato come una malattia. E davanti a tutto questo quello che a una prima lettura ci pare il cattivo si assume la responsabilità di salvare tutte le persone che ama, di sopportare 67 anni di prigionia in un mondo fittizio, di essere disprezzato dalla donna che ama, compatito dalla figlia che cerca vendetta nel mondo reale e odiato da quella che ha vissuto una vita di finzione che desidera portare avanti. Renoir è l'uomo che dopo aver perso un figlio nel mondo reale decide di portare sulle proprie spalle il peso di uccidere le versioni pittoriche di tutta la sua famiglia nel tentativo di salvare la donna che ama. Ed è vero che tutto questo lo pone come il cattivo rispetto a un mondo di persone che sono veri e propri esseri viventi e pensanti, ma dall'altro lato possiamo davvero giudicare? Perchè la scelta che quest'uomo si trova davanti non è una delle più facili: decidere se lasciare sopravvivere un mondo che ai suoi occhi è solo una bugia, solo una tela tra le tante perdendo tutto quello che ama, o diventare un mostro agli occhi di chi desidera proteggere e di chi subirà le conseguenze delle sue scelte. Perchè l'amore è davvero una scelta crudele, una scelta che costantemente ci pone davanti a tutti i nostri limiti e a chi non siamo ma vorremmo essere, a chi pensiamo a che gli altri meriterebbero. E forse non saremo mai perfetti genitori, perfetti partner e perfetti amici, ma alla fine di tutto la scelta di amare e di assumerci la responsabilità di fare tutto il possibile entro i nostri limiti, accettando il peso che questo comporta, ci rende degni di quell'amore. Oppure possiamo essere un perfetto quadro dipinto su una tela, un'opera in cui chiunque può perdersi nella speranza che il mondo reale non la scovi mai.

Uno dei bizzarri esseri che possiamo incontrare nel quadro



Uno scorcio della città di Lumiere, il punto di partenza della storia

Nicola Santagostino

Il Renoir dipinto

Il Verso del quadro

David Bowie: La poetica dell'irripetibile

Carmen De Stasio

Nell'unicum di una rappresentazione artistica complessa – come tale è la tessitura che riconosciamo all'artista dalle variabilità espressive David Bowie – si innesta l'equilibrio di potenzialità che richiamano l'esclusività del sé. Innovatore di ampio genere, sperimentatore dalla reputazione vivace, Bowie ha lasciato un segno che lo rende in un'unicità sagomata al pari di una vicenda scultorea, alla quale si assimila il movimento intuitivo di un calibro tutt'altro che scellerato, tutt'altro che inclinato ad una mera ribellione priva di un piano d'accesso e che, invece, volta costantemente pagina affinché quella pagina sia l'inizio di un capitolo a sé, un capitolo nuovo e che in sé coinvolga tutti i capitoli senza condurne alcuno alla dimenticanza.

Paragonabile a pochi altri (sia nel caso che il suo genere fosse gradito a molti o ad una nicchia), è improbabile che non si riconosca all'artista-Bowie la complessità quale dotazione quasi eroica, se si vuole, fondata cioè su una progressiva tendenza a convocare tutte le forme d'arte e giammai bypassando il tratto scultoreo, anche qui, di un coltivare il sapere con rispetto. E si assiste così, per questa via, ad una ricerca che vede l'artista coinvolto nella pienezza del suo impegno ad accedere con professionalità in tutti i momenti cadenzati dai sintagmi di una storia irripetibile, all'interno di una realtà che egli, con il tratteggio di qualità tanto assiomatiche, quanto carismatiche (senza per questo evocare evaporabili condizioni strumentali), ricompone sulla realtà scenica attraverso l'interazione di dettagli che, nel suo caso (come nel caso di artisti per i quali la performance è soltanto l'ultimo tratto di un lavoro che unisce studio, ricerca, indagine, intuizione e strutturazione di ipotetiche svolte) raggiungono una significatività che si condensa nell'intensità verbale come nell'intensità ambientale, riuscendo ad aprire – senza vincolo alcuno – ad uno scenario dinamico di associazioni.

Vero è che il tempo in cui il mondo si presta ad essere il diletto palcoscenico per Bowie trova corrispondenza con il tempo in cui l'individuo creativo riesce a generare un proprio palcoscenico, fremendo di movimenti e di intuizioni che fin da subito solidarizzano con la realtà conclamata. E non si parla soltanto dell'artista in quanto voce e immagine: di fatto, ad essere protagonista sulla scena di questa riflessione è l'interezza mai esausta di una personalità – quella di David Bowie – alla ricerca incessante di una dislocazione che non sia esclusiva ritirata in replica. Per questo motivo, a proposito del grande artista che troppo presto ha lasciato la scena esistenziale (è scomparso nel 2016 a sessantanove anni), mi piace riflettere ritenendo la metaforica e cadenzata scrittura di un grande libro; un libro sul quale fin da giovanissima età Bowie ha inciso a chiare lettere le intenzioni che avrebbe portato a compimento, andando a generare un proprio linguaggio carico di una poetica contestualizzata attraverso momenti significativi. E quei momenti hanno la specificità di un rigore tutt'altro che sospeso, adagiandosi a partire da esperienze con la musica, con la canzone, fino ad arrivare a solcare il palcoscenico di un teatro e il set cinematografico da attore. Insomma, un interprete ed un facitore di esperienze nel mondo dell'arte. A tal riguardo, nella performance che segna il suo esordio davanti alla macchina da presa – vale a dire la trasposizione di *L'uomo che cadde sulla Terra*, girato nel 1976 per la regia di Nicolas Roeg e tratto dall'omonimo libro a sfondo fantascientifico pubblicato nel 1963 da Walter Tavis – David Bowie solca le tappe di un ruolo che sembrerebbe di punto forgiato per la sua presenza, andando a miscelare assiduità di serio impatto con una sorta di profonda malinconia che di tipo Romantico, corrispondendo a una tensione che non nasconde il pathos dovuto alla situazione del protagonista che egli impersona, quanto alle situazioni prefigurate nell'atra atmosfera che aleggia tra le vicende all'interno del film.

"Labyrinth" 1986 d Jim Henson

"Furyo" (1983) di Nagisa Ôshima

In tal senso, il Bowie-libro appare congiungimento di relazioni che avvengono in profondità, laddove tutte le arti possibili si incanalano verso la misura della sua performance, vale a dire, una assimilazione incontestabile di emozione, di equilibrio, di robustezza, quanto di ricerca estetica, al pari di una sperimentazione votata a conciliare imprevedibili effetti e coesa con la versatilità che trova il suo territorio nel magistrale impegno. In fondo, ad essere contiguo ad una storia – che egli scrive a lettere sottintese nell'ovattato lucore di un sempre fitto rapporto con la realtà – è un resistente progetto di integrazione delle arti; un progetto che va a scalfire la solennità delle divergenze contestuali e che assume, pertanto, la pienezza di una poetica irripetibile. Ed è sul versante di una poetica, infatti, che la storia cinematografica di David Bowie si concentra ad originare l'intuizione di una personalità dalla densa energia in quell'opera memorabile che è *L'uomo che cadde sulla Terra*. Vero è che di notevole livello sono anche le ulteriori interpretazioni che seguirono (in *Furyo*, per esempio, o *Labyrinth* e *Absolute beginners*, solo per citarne alcune), e tuttavia, a destare la sintesi di una creatività ardimentosa è la sua interpretazione in quell'operazione cinematografica nella quale nessun attrito si manifesta, anzi: a rendersi quasi tattile, è una giustapposizione, un'intuibile inconciliabilità che dilaga su più piani, insistendo tra le identità di umani alle prese con insistenti cadenze temprate da egocentrica contestualizzazione e nella quale tutto viene risucchiato. Quasi d'accanto, si eleva la sua figura, quella dell'alieno che irrompe sulla Terra per portare in salvo le poche centinaia di sopravvissuti del suo pianeta (Anthea) a seguito di devastazioni nucleari. Rovinosa e intrappolata nei tentacoli del sospetto che anima il tempo in cui la storia si svolge – a ridosso del tramonto del ventesimo secolo – l'alieno Newton (al quale Bowie dà il volto) appare nella insospettabile natura di innocenza, un'innocenza fragile dinnanzi alle costrittive tribolazioni del tutto terrene e dalle quali egli esce totalmente avvinto, soggiogato, sconfitto.

In effetti, quel che va a dipanarsi, nell'oggi come nel tempo in vita, è il libro esistenziale che David Bowie ha realizzato per tutta una vita; l'articolazione di un'espressione sintomatica della molteplicità, una molteplicità giammai soggiogata a mode e né a facili – ed auto-celebrative – repliche, come già scritto. Ad essere in scena, ancora e ancora nella lettura di una vitalità tanto variegata, quanto altera ed elegante, è la significatività di un tempo del tutto personale, laddove l'identificazione dell'artista comporta un'integrazione quanto più inesauribile. Infine, è significativo il modo in cui David Bowie riconduca il camaleontismo ad una curiosità che compensa, possibilmente, l'esperienza come dogma di idee coadiuvate ad esprimere il tempo progressivo, senza per questo ambire ad un'assolutezza davvero estranea rispetto a quella che mi piace definire come una *Woolfiana* versatilità di pennellate; delle sottili e penetranti pennellate intese a configurare, tutte insieme, una composizione coerente, dotata di una flessibilità al contempo immaginale, ma anche vitale per il fatto di viversi all'interno di un'esperienza artistica in grado di tradurre l'irripetibilità distintiva di una riflessione dai toni poetici.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Miracolo a Milano – trovarsi nel sogno e nella storia

Il fiume rosso (Red River, 1948)

Antonio Falcone

Agosto 1851, Saint Louis, America. Thomas Dunson (John Wayne) lascia la città insieme all'amico Nadine Groot (Walter Brennan), per unirsi ad una carovana di pionieri diretta in California. Una volta raggiunto il confine settentrionale del Texas, Dunson manifesta l'intenzione di staccarsi dal gruppo, deciso ad attraversare il *Red River* così da procedere verso sud ed iniziare in quelle terre la sua attività d'allevatore di bestiame, promettendo alla donna amata, Fen (Coleen Grey) che una volta fatta fortuna la manderà a chiamare, offrendole in dono un bracciale appartenuto alla madre. Nel corso della notte il convoglio subisce l'attacco dei nativi americani, che poco dopo concentreranno le loro attenzioni verso Dunson e Groot, i quali riusciranno a respingerli, notando con profondo dolore come al polso di uno degli uccisi vi sia quel monile regalato qualche ora prima a Fen, intuendone così la morte. Il mattino dopo i due incontrano l'unico sopravvissuto all'assalto, un ragazzino, Matthew Garth (Mickey Kuhn): Dunson decide di adottarlo ed il terzetto si mette quindi in viaggio verso il Texas, proseguendo fino a nord del Rio Grande, individuando infine la zona adatta a dar vita all'allevamento di bestiame. Si tratta di uno sconfinato terreno e Dunson ne prenderà possesso senza tanti complimenti, facendo fuori brutalmente uno dei dipendenti del proprietario intervenuto per intimargli di sloggiare da quei poderi "*avuti da Don Diego su concessione del re di tutte le Spagne*": "*l'ha presa da chi l'aveva prima, agli indiani, ed ora io la prendo a lui...*". Quattordici anni (e molte croci) dopo, il rude cowboy è proprietario ormai di ben 10mila capi di bestiame, destinati alla vendita. Per ottenere un guadagno adeguato, causa la crisi economica conseguente alla Guerra Civile che attanaglia soprattutto gli stati del Sud, occorrerà intraprendere un lungo viaggio verso nord, attraversando la pista *Chisholm* fino a raggiungere la stazione ferroviaria di Sedalia, nel Missouri. Durante il tragitto difficoltà ed inconvenienti non mancheranno, esasperando gli animi dei componenti la carovana: la prepotente risolutezza di Dunson li porterà infine a ribellarsi, lasciandolo solo a covare rancore e meditare vendetta, affidandosi quindi a Matthew (Montgomery Clift) per procedere lungo un sentiero differente, così da giungere ad Abilene... *The Red River* è il primo dei cinque *western* diretti da Howard Hawks, regista estremamente poliedrico, la cui abilità si è profusa con una certa disinvoltura in vari generi cinematografici infondendovi il proprio personale tocco, tra perfezione formale e rispetto per la sceneggiatura. Scritto da Borden Chase e Charles Schnee sulla base di un racconto di quest'ultimo (*The Blazing Guns of the Chisholm Trail*, pubblicato a puntate su *The Saturday Evening Post* tra la fine del 1946 e il 1947), è un film il cui iter narrativo abbraccia l'iconografia tradizionale propria del genere, ammantando d'epicità il mito della frontiera nello svilupparsi attraverso il racconto di Groot nel leggere un taccuino giornaliero. Innesta però al suo interno stilemi di stampo melodrammatico e toni introspettivi. La regia di Hawks si concentra su pochi movimenti di macchina, lascia che l'azione si sussegua una sequenza dopo l'altra sfruttando in particolare, tra amicizia virile e conflitti edipici, la contrapposizione di due personaggi, Dunson e Matthew. L'uno coltiva il desiderio di rinvenire nel figlio una sua proiezione, ideale replica della propria personalità che ne perpetui il nome una volta che lui non ci sarà più, l'altro è intento a trovare una personale affermazione, al di là dell'ombra paterna, ricerca che comporterà, simbolicamente, l'eliminazione del genitore, trovandomi d'accordo al riguardo con quanto scritto nella sua recensione dal critico Roger Ebert. In *The Red River* Wayne mette in luce qualità attoriali ora più definite nell'interpretare un uomo che si rende simbolo della "conquista del West" nella sua forma più primigenia, eroica e violenta al contempo: energico, cocciuto, intransigente, dispotico, mano svelta a far uso delle pistole ed una morale del tutto personale se non ambigua nella sua visione di ragione e torto, assolvendosi da sé fra un *requiescant* ed una cristiana sepoltura. Lo vediamo anche mutare fisicamente, segnato dalla fatica certo, ma soprattutto dai rovelli interiori, compensati dal frequente ricorso al whiskey: se nelle sequenze iniziali la sua corporatura massiccia si staglia in tutta la sua possanza nelle inquadrature, nel corso della narrazione il passaggio degli anni viene evidenziato non solo dall'ingrigirsi dei capelli, ma anche dai modi ancora più ruvidi e sgraziati volti ad esternare il proprio egocentrismo. Clift, qui al suo secondo film, rappresenta invece i tempi che cambiano, giovane uomo dal fisico esile, fondamentalmente mite ma comunque risoluto, poco incline ai metodi violenti, pur essendo piuttosto abile con la pistola, permeato di un'adamantina onestà. Ulteriore contrapposizione, poi, la si rinviene nei differenti stili recitativi, quello più istintivo proprio di Wayne e l'altro basato sul metodo coltivato da Clift, che contribuisce a conferire ulteriore anima alla narrazione. Tra le sequenze più belle, certamente da citare la partenza notturna della mandria, dove la palpabile tensione va a stemperarsi nel via dato da Matthew su invito paterno e replicato dai cowboy, un incalzante susseguirsi di primi piani esaltato dal montaggio di Christian Nyby (viene mostrata ne *The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich), insieme a quella, palpitante di tensione e mistero, relativa al guado del *Red River* (appare in *Bellissima*, 1951, di Luchino Visconti). Indimenticabile l'alternarsi di campi e controcampi che preannuncia la scazzottata fra Dunson e Matthew, simbolicamente sedata dall'intervento di Tess (Joanne Dru), ragazza conosciuta da entrambi durante il tragitto ed innamorata, ricambiata, del secondo, che viene così a personificare il necessario ordine nell'ambito della nascita di una nuova civiltà: "*Le passioni selvagge in un modo o nell'altro dovranno essere incanalate nell'alveo della legge o quanto meno di quella comune convivenza che in America è normalmente la donna a incoraggiare e persino personificare*" (Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, 2004, *Editrice Il Castoro*). Rimarchevoli la fotografia in bianco e nero di Russel Harlan, che accentua il realismo proprio del film, girato per lo più in esterni, e il commento musicale di Dimitri Tiomkin, con la canzone *Settle Down* (testo di Frederick Herbert) presente nei titoli di testa e variamente modulata nel sottolineare determinati accadimenti (successivamente il musicista l'adattò, con un nuovo testo di Paul Francis Webster, per *Rio Bravo*, 1959, ancora Hawks alla regia, *My Rifle, My Pony, and Me*). Richard Michaels nell'88 ne girò un *remake*, destinato alla televisione, con James Arness nei panni di Dunson e Bruce Boxleitner in quelli di Matthew.

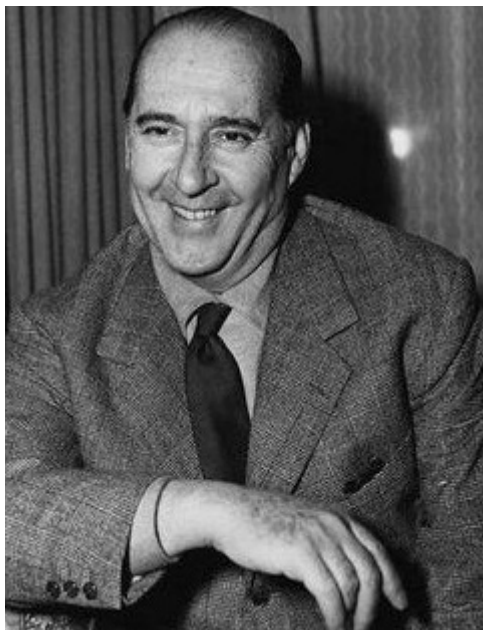
Antonio Falcone

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #36

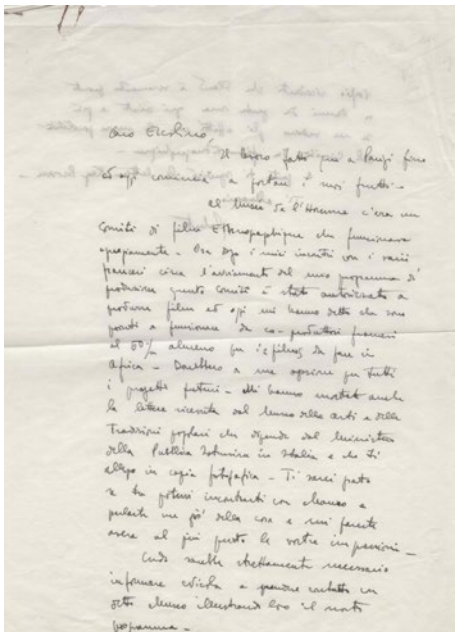
Il personaggio del mese: Roberto Rossellini

Barbara Taglioni

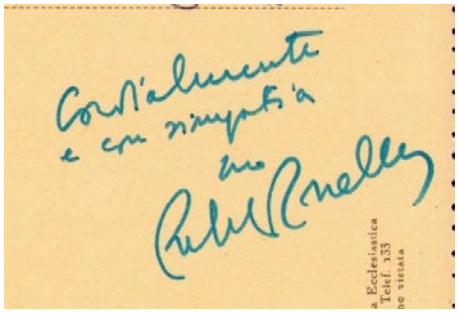
Regista, sceneggiatore e produttore cinematografico, è stato indubbiamente uno dei più importanti protagonisti della storia del cinema italiano ed è tornato in questo periodo al centro dell'attenzione grazie al documentario dal titolo *Roberto Rossellini - Più di una vita*, vincitore dell'anno del Premio del Pubblico Terna alla Festa del Cinema di Roma, con la regia di Ilaria De Laurentiis, Andrea Paolo Massara, Raffaele Brunetti, e un cast di grande livello da Sergio Castellitto, Kasia Smutniak, Isabella Rossellini, Tinto Brass e Vinicio Marchioni. Definito il pittore del neorealismo cinematografico, il suo modo di trattare la settima arte ricorda pennellate tramutate in immagini che hanno tinte vere, capaci di fare male, di toccare corde emozionali talvolta nascoste, ma allo stesso tempo di imprimersi, di divenire indelebili nella memoria. Nato a Roma l'8 maggio 1906 da Elettra Bellan e da Angelo Giuseppe, uomo colto e liberale, sin da piccolo Roberto scopre la magia del cinema, grazie anche alla professione paterna di costruttore di palazzi nel centro della capitale e anche di sale cinematografiche a cui ha libero accesso. La sua è un'adolescenza dorata vissuta negli ambienti dell'alta borghesia, ma la sua indole nervosa e insofferente lo rende annoiato e irrequieto. Scapperà di casa più volte, diserterà il ginnasio e in seguito anche l'università. Estremamente vitale e curioso, con una natura avventurosa, turbolenta e passionale ha avuto una vita e una carriera dense e complesse. Raggiunge la fama mondiale con film come *Roma città aperta*, storia corale di un gruppo di vite umane in un quartiere della capitale durante l'occupazione nazi-fascista, ma fa molto parlare di sé anche per i suoi amori, tra scandali e colpi di testa, in particolare con Anna Magnani e con Ingrid Bergman. Un uomo di grande talento artistico e un protagonista assoluto, insieme ad altri illustri nomi come Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Alessandro Blasetti in un'epoca d'oro del cinema di casa nostra. Ci ha lasciato il 3 giugno 1977, ma il suo è uno stile rapido e indagatore dell'animo umano, capace di prenderci per mano e condurci a scoprire cose che l'occhio non potrebbe scorgere, rimane unico. Una ricerca di verità dentro la realtà, senza drammatizzazione né sopraffazione come egli affermava: *la sincera necessità, anche, di vedere con umiltà gli uomini quali sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario.* Ciò che non amava del cinema, ma anche nella quotidianità, infatti era la retorica, la messa in scena, codici, convenzioni e canoni, che non ha mai rispettato. E proprio grazie al suo spirito libero, all'esigenza di collocarsi fuori dagli schemi, sono nati i suoi più grandi capolavori neorealistici. Egli voleva raccontare il mestiere di uomo, senza il superfluo, ricercava i fili dell'anima, voleva *mostrare non dimostrare*, come sottolinea il critico cinematografico Andrè Bazin. La grafia, esaminata in questa lettera non datata indirizzata a un produttore identificato come *Ercolino*, in cui si delineano importanti strategie produttive e collaborazioni per una serie di film etnografici da girare in Africa, è ordinata in capoversi, con ampi margini a sinistra e a destra. Il gesto grafico genera forme decisamente piccole, disuguali, semicurve, legate e personalizzate, ben spaziate tra righe e parole. Il rigo si presenta tendenzialmente discendente e il movimento è vivace e vibrante. Ci racconta di un uomo elegante, creativo, autonomo, impaziente, dotato di una grande sensibilità e un particolare fiuto verso il nuovo e il reale (*Tipo Intuizione/Pensiero di Jung*). Un mix tra due funzioni in cui quella del Pensiero sorregge e calibra la sua acuta sensibilità rendendolo assolutamente congeniale alla Settima Arte. Una combinazione di ingenuità adolescenziale unita all'amarezza dell'adulto, di individualismo, di inquietudine e emotività con una forte dialettica interiore. Un uomo quasi in fuga dal passato, dai condizionamenti dell'ambiente di riferimento, considerati come eccessivamente normativi e proteso verso il nuovo e il diverso (*margine sinistro ampio*). Libero, inquieto, possessivo e percettivo, a volte solo apparentemente distaccato, dietro una maschera di spensieratezza, gentilezza, e senso dell'umorismo, Rossellini celava ansie, tensioni e fatiche affettive (*ovali atrofizzati*). Selettivo, con un certo timore e riserbo nel contatto sociale, artista colto, intraprendente, controverso e introverso, concentrato e attento al dettaglio, piuttosto diplomatico, sfuggiva agli scontri diretti (*dimensione piccolissima, a onda, temperamento nervoso di Ippocrate, movimento vibrante, punto a trattino)*. Uno spirito indipendente, difficile da inquadrare, vigile, riflessivo, dotato di sintesi creativa, di volontà nonostante le avversità, realista, sottilmente intuitivo, ricettivo era forte nell'intelletto e debole nel fisico (*ordinata, legata, raddrizzata, ricombinata, in ghirlanda, discendente, vibrante, vasche e pences*). Interessante notare che spesso gli ovali risultano aperti in alto, aspetto che ci porta al tema della tenerezza tanto caro al regista. Egli affermava: *La tenerezza è la vera posizione morale. Non riesco a riconoscere come forma artistica qualcosa che manchi di tenerezza.* In grafologia l'ovale con queste caratteristiche racconta proprio di una sensibilità che accoglie, di ricettività e tenerezza artistica verso gli stimoli che giungono dall'esterno. Infine, la Firma, ascendente più grande in dimensione, più sacrificata nel nome, con finale a tuffo verso sinistra, lascia emergere l'orgoglio e un entusiasmo di facciata, quasi compensatorio, e la tendenza difensiva a camuffare, a tenere ben celati i pensieri più profondi e sofferenti (riccio del nascondimento corto).



Roberto Rossellini (Roma, 1906 – Roma, 1977)



Lettera autografa di Roberto Rossellini



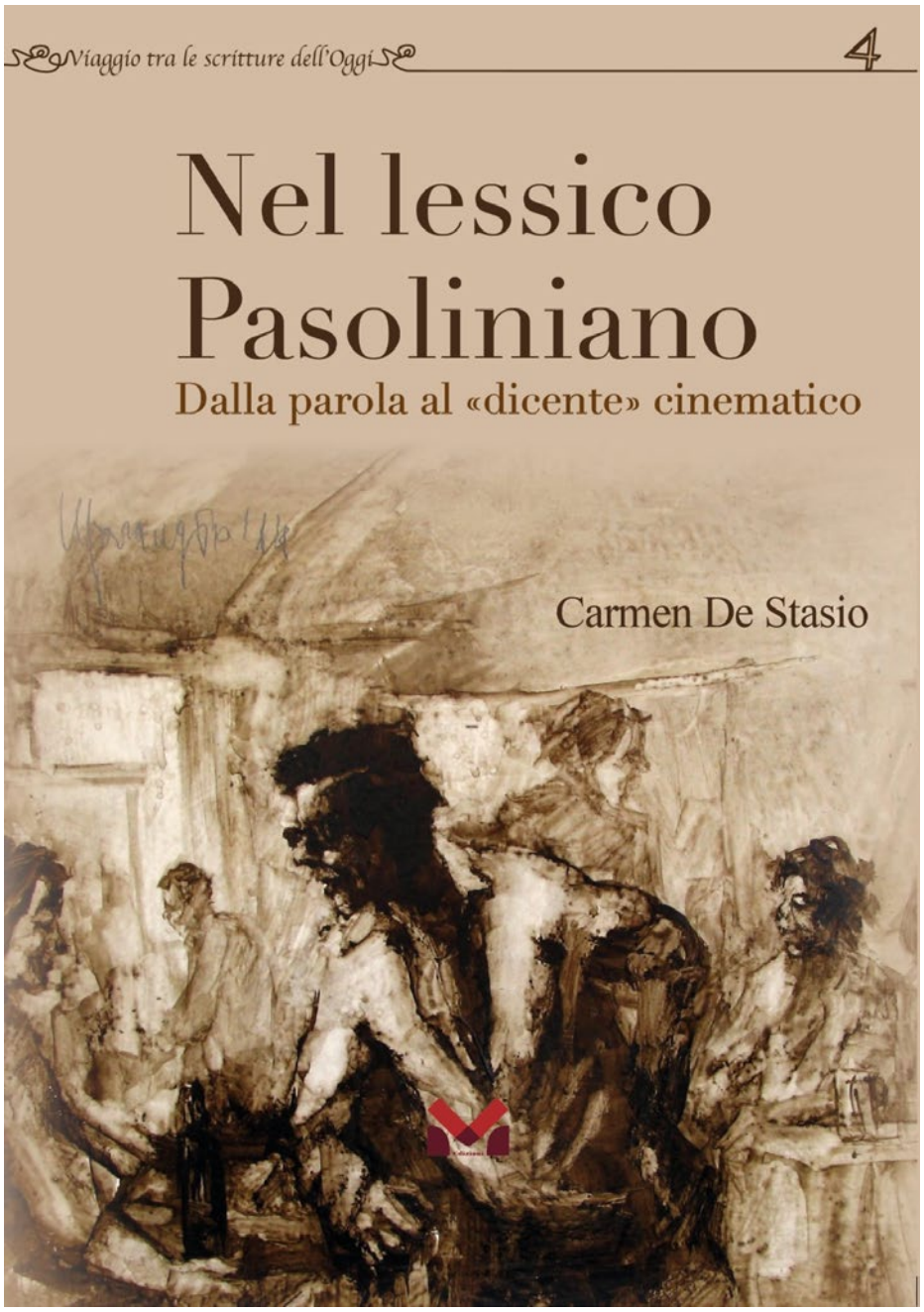
Firma di Roberto Rossellini

Barbara Taglioni

Abbiamo ricevuto

Nel lessico Pasoliniano

Dalla parola al «dicente» cinematico
Carmen De Stasio
Edizioni Milella

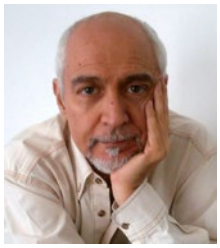


Ordinare i pensieri per scongiurare la dimenticanza. È l'intento di questo volumetto nel quale l'esperienza apprende la forma dei ricordi riflessi. Apprendere per cercare di comprendere. Ricordi riflessi (o ricordi di riflessi) ambiscono a trattenere la prossimità e la distanza in una declinazione simultanea, laddove fasi di un tempo trascorso ed attitudini del momento convergono in una visualità di sensazioni da riordinare in maniera identitaria.
Arrivo all'oggi e provo a donare una qualche plausibile introduzione alla plaquette: l'immagine che si configura nella galleria della mente è un dittico articolato per figurali tasselli in una rielaborazione, nella quale la duttilità visuale del reale si fonde con la duttilità visiva di quella che è orma indelebile ed acquisire, per questa via, l'esperienza riflessa del ricordo in un ordine inatteso. Due le parti formalmente distinte, ma non separate: nell'una (poniamola, per economia linguistica, sul lato sinistro) le parole attecchiscono in una imbastitura marmorea, all'interno della quale l'evento si staglia in un possibile sempre. Accanto, a sconvolgere il presunto equilibrio dei grigi espansivi della prima figurazione sono i toni arabescati di una pur prefigurabile armonia intrisa di quotidianità. La porzione alla sinistra del dittico precede di quasi dieci anni la seconda, ma ad essa si confida – in un presente a-cronico, ma pur attecchito in attualità – per dissuadere dalla dimenticanza. Quel che si intende è tutto là, frontalmente disposto. Eppure, qualcosa rompe l'equilibrio datico: i soggetti vestono un'allegria percepita nella sua illusorietà. La dominanza del grigio sembra stemperare questa intuizione. Pur rimediando una sorta di iperrealismo del dettaglio, nell'intensità di una cromia presa in prestito da una lucentezza artificiale, l'icona collocata alla destra del dittico riprende l'accenno di un soggetto di profilo, nel mentre si accinge a compiere un passo in avanti. Entrambe le porzioni del dittico annunciano un movimento che l'inquadratura non reprime. Di pari intento, ad accomunarle è la presenza di una soffusa ulteriore presenza. E se nella prima la presenza ulteriore si avverte nel paesaggio silenzioso nel quale i due soggetti balzano figurando un orizzonte coincidente con l'autore del ritratto, nella seconda porzione del dittico la terza presenza consiste in un appena percettibile televisore a concertare il passaggio da un intenzionale movimento alla dissuasiva paralisi. Tutto in un istante in forma di un *play within the play* di Shakespeariana fattura. Il dittico (r)esiste nella galleria della mia mente e si è «fatto» nel momento in cui questa plaquette ha preso forma su un piano eteromorfo di riflessioni a corredo degli otto brevi saggi con i quali, nel 2022, ho partecipato al Progetto promosso da ***Diari di Cineclub*** (Periodico nazionale digitale indipendente di informazione e cultura cinematografica, che da anni porta anche la mia firma) nella ricorrenza del Centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini (era nato a Bologna il 5 marzo 1922). «La mostra online» – dal titolo "PPP100 | 2022 | DdC" – «ha esplorato diversi aspetti dell'opera di Pasolini, (...)» – leggiamo nell'annuncio dell'evento – «e ha svolto un ruolo fondamentale nella diffusione e nella valorizzazione della sua opera e del suo pensiero».
Tutte insieme – nel montaggio della presente plaquette – le riflessioni-cornice e le riflessioni imbastite negli otto scorci saggistici realizzati, a suo tempo, per il Progetto "PPP100 | 2022 | DdC" dissuadono l'angustia di una fredda registrazione.

Nel lessico Pasoliniano
dalla parola al «dicente» cinematico
Carmen De Stasio
Edizioni Milella
Immagine di copertina di Massimo Marangio
Pagg. 80 € 11,00
ISBN 978-88-3329-2618

I dimenticati, #125

Steve Reeves



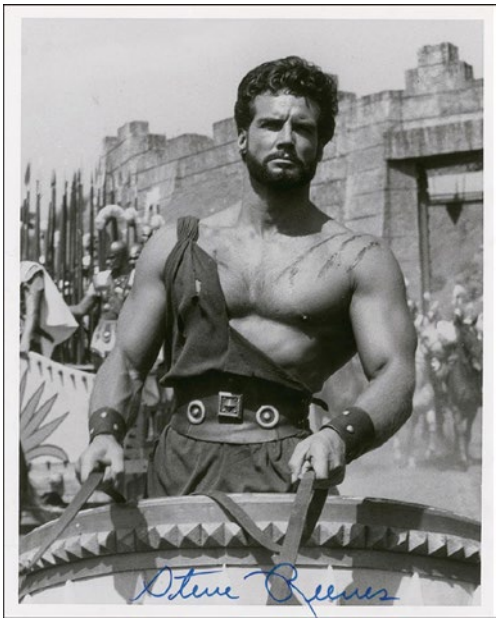
Virgilio Zanolla

Di Steve Reeves ho già detto qualcosa nel profilo dedicato a Sylvia Lopez (***Diari di Cineclub*** n°77, XI 2019, pp. 42-43). Può sembrare incredibile, ma come vedremo, il primo vero re dei bodybuilders, - il cui apporto nel cinema è agli occhi della stragrande maggioranza dei patiti della settima arte limitato alle sue apparizioni nei *peplum*, o per dirla all'italiana, nei film sui 'forzuti' di moda nel Bel Paese tra la fine degli anni Cinquanta e la seconda metà dei Sessanta - per una serie di circostanze spesso dipese da lui, perse l'occasione per essere il protagonista di alcuni film memorabili; naturalmente, il più delle volte quelle pellicole riuscirono tali proprio a motivo di chi le interpretò al suo posto: non si può giurare dunque che se le avesse interpretate lui il successo sarebbe arriso lo stesso, ma neppure il contrario.

Stephen Lester Reeves era nato il 21 gennaio 1926 a Glasgow, una cittadina del Montana che allora contava appena trentanove anni di storia ed è nota come *middle of nowhere* (in mezzo al nulla), trattandosi del comune americano più lontano da una qualsiasi grande città di tutti gli States. Era l'unico figlio di una coppia di coltivatori, Lester Dell e Goldie. Quand'egli contava solo due anni suo padre morì, vittima di un incidente agricolo. Otto anni dopo, sua madre si trasferì con lui in California, ad Oakland; dove Steve trovò il suo primo lavoro, occupandosi di consegnare i giornali in bicicletta, la stessa con cui si esercitava a superare di slancio notevoli salite. Nel contempo, studiò e si diplomò alla Castlemont High Scholl. Era un ragazzo esuberante, che sapeva imporsi sui coetanei grazie alla sua figura atletica: un giorno però venne battuto nella lotta da un ragazzo assai meno prestante di lui; avendo appreso che il tipo si allenava coi pesi nel cortile di casa decise di fare altrettanto. In quel periodo conobbe Ed Yarick (1910-88), un celebre culturista che in città aveva aperto una palestra per praticare questa disciplina, ancora poco nota al grande pubblico. Così divenne suo allievo, specializzandosi nel sollevamento pesi e ottenendo in poco tempo grandi risultati.

Nel '43, quando ancora non aveva partecipato a nessuna competizione culturista, venne chiamato alle armi, arruolato e inviato nel Pacifico, dove prestò servizio nelle Filippine. Al termine della guerra, tornò ad Oakland e riprese ad allenarsi, strutturando viepiù il suo fisico armonioso. Era un bellissimo ragazzo dai lineamenti regolari, gli occhi azzurri e i folti capelli bruni; alto 186 cm, pesava 98 kg e sviluppò una circonferenza toracica di 132 cm, segnando alla vita 73,5 cm e ai bicipiti 46 cm. Il suo metodo per allenarsi, all'epoca innovativo, consisteva nella ripetizione - tre volte a settimana, per almeno quattro ore a seduta - di un programma completo per lo sviluppo armonioso di ogni gruppo muscolare del suo corpo, partendo dai deltoidi per giungere ai polpacci, con l'utilizzo di un'apposita panca e di manubri, hack squat, donkey calf e altri attrezzi specifici.

Presto Steve cominciò a segnalarsi nei concorsi per bodybuilders, avviando una rapida scalata verso il successo: eletto Mr. Pacific Coast negli anni 1946 e '47, Mr. America nel '47, Mr. World nel '48, nel '50 raggiunse il titolo più ambìto, quello di Mr. Universe. Si era nel frattempo trasferito a New York, dove, intenzionato a diventare attore, studiò recitazione prima con Stella Adler poi presso la Theodora Irvin School of the Theatre, esordendo in palcoscenico in un numero di vaudeville accanto al comico Dick Burney. È in quel periodo che il



cinema cominciò ad accorgersi di lui, grazie a un agente che ne promosse l'attività, ottenendogli un contratto settennale con la Paramount.

Nel '49 esordì nella settima arte nel cortometraggio di Robert Tansey *Kimbar of the Jungle*, ambientato nell'Africa nera, interpretando una specie di Tarzan che proteggeva un'avvenente fanciulla bionda (Virginia Heweitt). Quell'anno stesso Cecil Blunt DeMille stava preparando il film biblico *Sansone e Dalila*, un progetto molto ambizioso al quale lavorava addirittura da quindici anni: mentre per il ruolo di Dalila Hedy Lamarr si era imposta sulle altre concorrenti, per quello di Sansone aveva pensato a Burt Lancaster, il quale però era stato costretto a rinunciarvi a causa di un problema alla schiena. Il regista aveva allora contattato Steve, impressionato dal suo fisico scolpito, e dopo avergli fatto un provino si era detto soddisfatto di lui, chiedendogli però di dimagrire di sette chili; egli impiegò tre mesi per raggiungere gli 87 kg richiesti, ma a quel punto DeMille si era ormai orientato su Victor Mature, al quale assegnò la parte. Il film ottenne uno straordinario successo di pubblico e di critica: fu la prima grande occasione cinematografica perduta dal Nostro.

Steve si consolò con qualche apparizione televisiva, e nel '53 fece una breve comparsata accanto a Jane Russell nel numero *Ain't There Anyone Here for Love* in un'altra pellicola di grande esito, la commedia *Gli uomini preferiscono le bionde* (Gentlemen Prefer Blondes) di Howard Hawks. L'anno seguente ottenne finalmente una parte, quella del luogotenente Bob Lawrence nel noir *Jail Bait* di Edward Davis Wood Jr, film che riuscì il meno sciatto di colui che molti critici ebbero a definire «il peggiore regista di tutti i tempi». Appave quindi nel piccolo ruolo di Ed Perkins nel musical *Athena e le 7 sorelle* (Athena, '54) di Richard Thorpe, con Jane Powell, Debbie Reynolds, Edmund Purdom e Vic Damone: opera che venne accolta con una certa freddezza. Egli tentò di farsi strada anche in teatro, a Broadway, nelle commedie musicali *Kismet* di Edward Knoblauch e *The Vamp* di Sam Locke, John Latouche e James Mundy, entrambe del '55; in quest'ultima interpretava Sansone.

Nel '57 Steve apparve in tv come guest star nel popolarissimo *The George Burns and Gracie Allen Show* trasmesso dalla rete CBS, impersonando il proprietario di una palestra. L'anno dopo si sottopose a un provino in costume per interpretare il protagonista del musical *Li'l Abner* di Melvin Frank, che uscì nel '59; ma il regista finì per preferirgli Peter Palmer, che aveva rivestito lo stesso ruolo anche in teatro. Deluso dal cinema, con pragmatismo Steve si occupò di pubbliche relazioni per gli American Health Studios, e aprì alcuni centri fitness.

In quello stesso 1957, in Italia, il regista Pietro Francisci cercava il protagonista maschile del film a basso costo che aveva in progetto di girare, *Le fatiche di Ercole*: dei candidati fino allora esaminati era francamente perplesso, quando sua figlia, che aveva visto Reeves nel musical di Thorpe, lo segnalò alla sua attenzione. A Francisci egli parve promettente, e lo contattò offrendogli, per la modesta cifra di 10.000 dollari, d'interpretare la parte di Ercole e il biglietto aereo per l'Italia. Sulle prime Steve rimase incredulo, ma infine si persuase e volò a Roma. Si trovò così a lavorare con attori e maestranze italiani, a fianco di Sylva Koscina, Gianna Maria Canale, Lilli Granado e altre affascinanti bellezze. Con le piacevolezze e gl'incerti del mestiere: come quella volta - il 19 novembre '57 a Prato - in cui prima che iniziasse la ripresa di una scena, il leone che nella pellicola Ercole avrebbe dovuto affrontare e uccidere fuggì dalla gabbia del circo a cui apparteneva e se ne andò tranquillamente a spasso per la città.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Quando, il 20 febbraio del '58, il film apparve nelle sale cinematografiche italiane, riscosse fin da subito un clamoroso successo di pubblico; che presto si ripeté anche negli altri paesi europei in cui venne proiettato. Negli Stati Uniti, dove nel '59 il produttore Joseph Edward Levine ne acquistò i diritti di distribuzione per la Warner Bros., *Hercules* incassò addirittura cinque milioni di dollari. Ma quando ciò si verificò Steve aveva già interpretato altri cinque film 'italiani': il sequel *Ercole e la regina di Lidia* ('59), diretto ancora da Francisci, per il quale percepì lo stesso compenso, e che riscosse ancora vasto esito; l'avventuroso *Agi Murad il Diavolo Bianco* di Riccardo Freda (id.), tratto da una novella di Tolstoj, dove il suo compenso salì a 20.000 dollari; l'epico e catastrofico *Gli ultimi giorni di Pompei* di Mario Bonnard (e il non accreditato Sergio Leone), con Christine Kaufmann e Fernando Rey; lo storico-epico *Il terrore dei barbari* di Carlo Campogalliani, a fianco di Chelo Alonso; e *La battaglia di Maratona* di Jacques Tourneur e Bruno Vailati, accanto a Mylène Demongeot e Sergio Fantoni. Sempre nel '59, ormai finanziariamente bene avviato, l'attore sposò una sua antica compagna di liceo, Sandra Smith. Un matrimonio che si rivelò subito infelice, tanto che presto i due si separarono per poi divorziare e lui si consolò tra le braccia dell'avvenente Sylvia Lopez, conosciuta sul set di *Ercole e la regina di Lidia*.

Durante le riprese de *Gli ultimi giorni di Pompei* Steve, che interpretava Glauco Leto, subì la lussazione di una spalla perché il carro che guidava finì contro un albero, e un nuovo infortunio in una scena ambientata in acqua. Questi incidenti ne condizionarono certe prestazioni, cosicché sui set dové sempre più spesso fare ricorso a controfigure. Frattanto, il vasto successo dei suoi film l'aveva reso popolarissimo, al punto che nel 1960 essi occupavano il primo posto nel botteghino di ben venticinque paesi. Tale riscontro aveva reso più attenti i produttori: tanto che per l'unica pellicola che egli interpretò nel '60, l'avventurosa *Morgan il pirata*, dove aveva di nuovo come partner Chelo Alonso, la Lux Film, per la quale Reeves aveva interpretato due volte Ercole, si associò ad altre due case di produzione, una delle quali francese, e al regista inizialmente designato, Primo Zeglio, venne affiancato l'ungherese naturalizzato americano André de Toth.

Quell'anno Steve si fidanzò con la ventottenne polacca Aline Janine Czartjarwicz, che a Cinecittà si occupava dei contratti stipulati con attori stranieri; la coppia si sposò il 24 giugno 1963 nella chiesa di S. Marco a Lucerna, in Svizzera: ella gli rimase accanto tutta la vita. Non ebbero figli.

I film successivi in cui Steve lavorò furono, nel '61 *Il ladro di Bagdad* di Arthur Lubin e Vailati, *La guerra di Troia* di Giorgio Ferroni, e *Romolo e Remo* di Sergio Corbucci, dov'ebbe come colleghi Virna Lisi e l'ex culturista e amico Gordon Scott, anch'egli destinato a una fortunata carriera nei *peplum*; nel '62, con *La leggenda di Enea* di Giorgio Venturini e *Il figlio di Spartacus* di Corbucci, apparve in un'altra pellicola di Corbucci, *Il giorno più corto*, per lui la prima di genere comico, una parodia del bellico *Il giorno più lungo*, che vide la partecipazione (a titolo gratuito, per salvare dal fallimento la Titanus) di 88 attori di nome, tra cui David Niven, Simone Signoret, Annie Girardot, Anouk Aimée, Stewart Granger, Walter Pidgeon, Belmondo, i nostri Totò, Fabrizi, Macario, Tognazzi, Lisi, Valeri, Chiari, Franchi e Ingrassia, e perfino dello scrittore Ernest Hemingway. Intanto, la sua retribuzione era salita a 250.000 dollari a film, ciò che in quel momento faceva di lui l'attore più pagato d'Europa.

Nel '63 Steve fu il protagonista dell'avventurosa *Sandokan, la tigre di Mompracem*, la prima delle due pellicole tratte da un romanzo di Salgari e dirette entrambe da Umberto Lenzi; l'altra, apparsa l'anno seguente, fu *I pirati della Malesia*, nella quale ebbe come partner la ventitreenne Jacqueline Sassard. In quei primi anni Sessanta egli gettò sconsideratamente alle ortiche due magnifiche occasioni cinematografiche: prima gli proposero il ruolo di James Bond in *Agente 007 - Licenza di uccidere*, ma il compenso non gli parve adeguato, poi quello di Joe in *Per un pugno di dollari*, ma dubitò che potesse avere credibilità un western girato da un regista italiano e ispirato dalla storia giapponese di un samurai. Sugli spaghetti-western fu presto costretto a cambiare idea, tanto che volle lui stesso interpretarne uno, del quale con Roberto Natale curò anche la sceneggiatura, *Vivo per la tua morte!* (I Live For Your Death!) di Camillo Bazzoni, uscito nel '68. Si trattò del suo ultimo film.

Steve Reeves e Geneviève Grad in "Sandokan la tigre di Mompracem" di Umberto Lenzi (1963)

Steve Reeves e Sylva Koscina, locandina del film "Ercole e la regina di Lidia" di Pietro Francisci (1959)

"Le fatiche di Ercole" (1958) di Pietro Francisci

Dopo del quale Steve decise di chiudere la carriera nel cinema, e con Aline fece ritorno in America, dove acquistò un ranch di 150 ettari a Jacksonville, nell'Oregon, occupandosi di allevamento dei cavalli, l'altra sua grande passione assieme alle auto da corsa. Poi la coppia si trasferì in un altro ranch, a Valley Center presso Escondido, in California. Rimasto vedovo nel 1989, quattro anni dopo lui si fece una nuova compagna, Deborah Reeves Stewart (il cognome è questo, ma non risulta chiaro se l'abbia sposata); non trascurò il culturismo: anzi, s'impegnò a combattere l'uso di steroidi e anabolizzanti, che nei decenni Settanta-Ottanta imperava nelle palestre, sensibilizzando sui gravissimi rischi che comportavano per la salute. Sul bodybuilding scrisse i libri *Powerwalking* (1982), *Building the Classic Physique: The Natural Way* ('95) e *Dynamic Muscle Building* (postumo, 2003), tutti ristampati. Risale al 2000 la sua ultima apparizione sullo schermo: fu sé stesso nel film televisivo *A&E Biography: Arnold Schwarzenegger - Flex Appeal*.

Il 29 aprile di quell'anno, a causa di un coagulo di sangue, all'età di settantaquattro anni, tre mesi e dieci giorni Steve cessò di vivere, nello stesso luogo in cui undici anni prima si era spenta l'amata moglie Aline, al Palomar Hospital di Escondido; il giorno prima aveva subìto un intervento chirurgico esplorativo a causa di un linfoma di cui soffriva.

Sul re dei bodybuilder esistono varie pubblicazioni. La sua biografia autorizzata, *Steve Reeves - One of a Kind* di Milton Moore, uscita nel 1983, costò all'autore - che si valse della collaborazione di Aline Reeves - ben dodici anni di lavoro. Nel '99 Chris LeClaire pubblicò un'altra biografia descritta come autorizzata, *Worlds To Conquer*, ma Deborah ne rilevò diverse inesattezze.

Virgilio Zanolla

Il cinema del sud est asiatico: il Laos

Leonardo Dini

Tipicamente asiatico il cinema del Laos nasce con il cinema del sud est asiatico ed arriva a esordire agli Oscar americani con due film recenti: *Dearest Sister - Carissima Sorella (2017)* di Mattie Do e *At the horizon* (2011) di Anysay Keola, soltanto nel 2017 in coordinamento con il Festival nazionale cinematografico del Laos il Luang Prabang Film Festival si è sviluppata una commissione per selezionare agli Oscar. Il cinema del Laos, infatti, è ancora relativamente giovane e dimensionalmente locale. Il cinema nel Laos si divide cronologicamente fra periodo pre e post-rivoluzionario in riferimento alla storia del paese moderna e fiorisce particolarmente dal 1975 in poi trovando solo in epoca molto recente un pieno sviluppo. Prima l'influsso culturale coloniale e occidentale poi quello asiatico e thailandese e cinese e dei paesi vicini ne hanno condizionato le vicende culturali. Addirittura, soltanto nel 1983 viene realizzato il primo film lungometraggio contemporaneo: *The sound of gunfire from the Plain of Jars*, opera oltrettutto ostracizzata dalla censura. La trama del film narra epicamente il conflitto fra le forze rivoluzionarie indipendentiste del Parhet Lao e quelle del Regno del Laos, nel 1958. La regia è di Somchit Polsena e di Ky Nam Pham. La sceneggiatura di Souvanthonc. Ne sono protagonisti Nang Khamseng Deuan, Nam Khampar Kan. Mentre il periodo coloniale vede una produzione molto limitata e la diffusione dei film occidentali, quello post-rivoluzionario fino al 1989 vede una gestione incentrata sul Ministero della Cultura come motore delle produzioni native. Nel 2006 *Rescue Down*, *L'alba della libertà*, di Werner Herzog era stato ambientato in Laos. La cinematografia del Laos, dunque, è la più giovane nel sud est asiatico. Il Laos vanta una storia antichissima che nasce con la civiltà Khmer e poi con quella Thai. Colonia francese forzatamente dal 1893 al 1953. Coinvolto nella guerra del Vietnam e indipendente soltanto dal 1953 ha sviluppato una cultura cinematografica di produzione e creazione costante solo dagli anni '80 del '900. L'antico regno del Laos o regno di Lang Xan nel medioevo fu poi seguito da una dominazione birmana e del Siam nel 1700. Il cinema risente dunque in Laos di questa storia complessa e di questa koinè di culture. Ancora nel 1995 il cinema nativo era agli albori tanto da essere definito inesistente da Som Okh Outhipon. Tra i problemi principali la coproduzione con nazioni estere vista con diffidenza ma indispensabile per sviluppare la cinematografia del Laos. Soltanto nel 2008 esce il film nativo *Sabaidee Luang Prabang*, di Sachcai Denaan e Anousone Sirisagckda, poi autore nel 2020 di *Khoprenghak*, *For the sake of* love, di fatto il primo film del nuovo Laos, realizzato nel 1975 al tempo della guerra del Vietnam che coinvolse direttamente il Laos. In parallelo allo sviluppo recente dei film commerciali si è sviluppato il cinema documentaristico laotiano e sono stati creati ben due Festival il Luang Prabang Film Festival LPFF, fondato nel 2010 a Luang Prabang e il Vientianiale a Vientiane, dall'anno 2009 al 2028, dotato di una sezione di film laotiani e di una di film internazionali. Il Festival di Luang è diventato nonostante le difficoltà del cinema locale, una piattaforma di diffusione per il cinema di tutto il sud est asiatico, dai paesi dell'Assan. Questo festival sostiene anche attivamente i nuovi registi del Laos con sovvenzioni. Il festival è stato fondato da Gabriel Kuperman.per supportare il dialogo e lo scambio culturale nel sudest asiatico e promuovere l'industria cinematografica e le forme d'arte sostenibili del Laos. Inoltre, Luang Prabang come città è Patrimonio Universale dell'Unesco e il festival di Luang propone a sua volta lungometraggi da tutti i paesi dell'Assan. Tra i più recenti nuovi registi del Laos emergono Panumas Deesattha, autore nel 2013 di *Hak Am Lam* e Anysay Kaewla, regista di *Playthang*, film che confligge per la sua tematica di thriller su violenza e lusso, con una censura locale che sorprendentemente è tuttora molto severa, tanto da far subire al film un doppio vaglio di censura. Quanto ai film documentari nel 2017 *Blood road* di Nicholas Schrunk, prodotto col supporto del governo, ha vinto un Emmy Award nel 2018 e segna una riconciliazione dialettica con il passato bellico del paese narrando le peripezie del viaggio in bici attraverso lo storico Sentiero di Ho Chi Min, per un raggio di 1900 km., di un gruppo di viaggiatori vietnamiti e americani. Unica e prima regista donna del Laos, per ora è Mattie Do, specializzata in film horror, nata a Los Angeles da genitori immigrati dal Laos, ha debuttato con *Chantaly*, nel 2016 è stata candidata all'Oscar con *Dearest sister*, realizza film di totale libertà creativa anche se con mezzi modesti e non hollywoodiani. Oggi il cinema del Laos sta crescendo e si affaccia progressivamente a livello internazionale con opere valide e innovative per l'est asiatico nel dialogo costante con le altre cinematografie dell'Asia.

"Blood road" (2017) di Nicholas Schrunk

"The sound of gunfire from the Plain of Jars" (1983) di Ky Nam Pham, Somchith Pholsena

"Dearest Sister" (2017) di Mattie Do

"At the Horizon" (2011) di Anysay Keola

Leonardo Dini

Lisztomania (1975) di Ken Russell: dal disastro di botteghino al cult movie

Demetrio Nunnari

Al ritmo d'un metronomo Franz Liszt (Roger Daltrey, degli *Who*) e Marie D'Agoult fanno all'amore: *allegro con fuoco*. Ma il conte D'Agoult li scopre sul più bello e, indignato, vorrebbe finire il rivale a fil di spada. Dissuaso dalla consorte fedifraga, cambia idea: legati, i due son rinchiusi nella cassa di un grancoda e lasciati sui binari di una ferrovia. Non è dato sapere come ne usciranno vivi. Più tardi, a un festino Liszt incontra il gotha della musica colta europea. C'è un grassone dall'accento marchigiano che pensa solo a rimpinzarsi; è Rossini [1792-1868] l'operista. C'è anche Chopin [1810-49], avvinghiato a una coscia della maschia George Sand [1804-86]; consunto dalla tisi, perde sangue dalla bocca. Infine, un giovanotto col nome "Nietzsche" impresso sulla falda del berretto marinaro. È Richard Wagner [1813-83], accorso poiché il suo mentore lo terrà a battesimo con una propria fantasia sul *Rienzi* che egli ha appena scritto. Ma Liszt, che conosce i gusti del pubblico, declina i temi di quell'opera col refrain di un insulso valzerino, e manda tutti – specie le fanciulle – in visibilio. Wagner fugge via rabbioso. La musica di Liszt è una puttana. Prosegue, intanto, il ménage fra il compositore e Marie. Al terzo figlio, tuttavia, la routine mina la creatività di Franz, che accetta l'invito dello Zar di Russia ad esibirsi al suo cospetto. La primogenita Cosima pregherà per lui, affinché venda l'anima al diavolo e ritrovi l'ispirazione. A San Pietroburgo, però, un'altra amante, la principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein, lo seduce. Gli offre la possibilità di scrivere la musica da sempre desiderata in cambio del dominio su di lui. Incalzato anche dalle belle cortigiane, l'uomo cede svelando però il raggiro. Sono tutte diavolesse, e Carolyne esige il suo tributo; vuol castrarlo della sua virilità. Di nuovo Liszt ne esce "intero", ma il monito è palese: o la carne, o lo spirito. A Dresda, durante la rivolta del '49, Wagner – ora rivoluzionario – gli piomba in casa in cerca di denaro, droga un suo drink, si muta in Dracula e lo morde sul collo. La linfa vitale di Liszt gli servirà per scrivere la musica del futuro, che inneggia alla gloriosa mitologia norrena e all'uomo "nuovo". Nel 1861, Carolyne divorzia dal marito, ma per il diniego del Papa (Ringo Starr, dei *Beatles*) non può sposare Franz. Questi, sentendosi ora libero, asseconda la sua vita interiore e si fa abate. Ma è giusto Pio IX a sorprenderlo a letto assieme a una bella figliola. E così il sant'uomo detta legge. Cosima, la sua primogenita, seguita a dar scandalo da che ha lasciato il tetto coniugale per congiungersi proprio con Wagner, l'alfiere della musica del diavolo. A Liszt, il compito di stanare il genero e redimerlo con un esorcismo. Pena, la "svestizione" e la messa al bando della sua arte. Al castello, Wagner – vestito come Superman – officia un rito contro la *bestia*, un satiro ebreo che abusa di ragazze germaniche. E una schiera di bambini risponde col saluto romano. Poi, Richard mostra al suocero la sua "creatura"; un automa (Rick Wakeman, degli *Yes*), ibrido fra Thor e Frankenstein. Distruggerà gli ebrei, ma gli serve altra musica. Liszt, alla tastiera, prende così a suonare come un forsennato, e partono dal piano vampate di fuoco. Giunge Cosima a fermarlo, ma per l'altro è troppo tardi. E invece no. Alle esequie - con tanto di svastiche a mo' di addobbi - Wagner risorge dal sepolcro, si muta in Hitler e con una chitarra-kalashnikov apre il fuoco sugli ebrei. Cosima, invece, uccide il padre con una bambola vudù. Richard/Adolf, però, fa troppi danni, e rovina pure il buon nome della musica. Così, dal Cielo un'astronave punta su Berlino per abbatterlo. A bordo, Franz e le sue donne. Da che se ne ha contezza, l'arte dei suoni è solcata, nella storia, da una dicotomia profonda. Vi è la musica classica che deve ai colti ambienti accademici una rigorosa prassi esecutiva, e vi è poi la musica "altra" che nasce dall'estro caotico del popolino, centrata sull'improvvisazione e la libertà espressiva del singolo. Accade che la prima attinga alla seconda con l'avida ambizione di elevarla, ma pure con distacco, quasi che quella fosse, in fondo, figlia di un dio minore. Perciò Gustav

Franz Liszt (Austria, Raiding, 1811 – Germania, Bayreuth, 1886)

Mahler [1860-1911] desta scalpore quando nella *Sinfonia* "Il Titano" (1888) rielabora un motivo di filastrocca noto, allora come oggi, ai bimbi di mezza Europa. Nel Novecento, invece, a portare scompiglio è Friedrich Gulda [1930-2000]. Interprete sommo dei classici, è però un fan inveterato del jazz, che scrive ed esegue con gli amici Chick Corea [1941-2021] ed Herbie Hancock [n. 1940]. Alle orecchie dei puristi il suo è un vezzo imperdonabile, poiché i suoi concerti somigliano sempre più a jam session. In uno degli ultimi tour, fra un minuetto e una sarabanda si smontano le seggiole in sala. Il pubblico deve ballare. Sul palco, fra luci stroboscopiche e amplificatori, un giovanetto in livrea settecentesca si dimena, mentre già sculettano le cubiste brasiliane. L'impresario schiva l'infarto. Ma Gulda non è uno sciamannato. È l'ultimo ardito paladino di una genia che inizia proprio con l'ungherese Franz Liszt [1811-86], il primo "pianista terrorista" di sempre. In maniera sistematica, Liszt profana il sacro tempio della musica dotta con una contaminazione di generi decisamente kitsch. In sala, su richiesta, improvvisa in modo superbo su temi suggeriti al momento. Celebre è la sua "locomotiva". Ma non solo. Dotato d'una tecnica prodigiosa e di un talento innato di trascrittore, amplifica all'ennesima potenza le capacità espressive del pianoforte, trascrivendo per lo strumento le *Sinfonie* di Beethoven, oltre a molte opere. Così, composizioni destinate a sontuosi allestimenti trovano degno spazio fra gli ottantotto tasti di un piano. E, confidando sulla immensa popolarità del suo "personaggio", Liszt consegna l'opera e il repertorio sinfonico al grande pubblico. Fa del concerto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un evento mondano e ne approfitta per comportarsi da impresario più altrui che di sé stesso, incoraggiando compositori talentuosi come Berlioz [1803-69] e Wagner (per l'appunto) di cui forse oggi non sapremmo neppure. Ma corre anche il rischio che qualche traffichino lo vampirizzi. Poi, come recita il titolo del film, Liszt insinua in teatro un febbricitante tifo da pop star che a fatica ci si immagina in quel contesto. Pare sia stato Heine [1797-1856] a coniare il termine *lisztomania*. Il pubblico femminile si esalta, urla, straccia le vesti del Maestro e la pelle dello sgabello su cui ha posato le sue terga. Tutto questo ci dà oggi maggiore contezza di una narrazione giudicata a suo tempo, con fretta eccessiva, farneticante, illogica e blasfema, tanto da decretarne il fiasco al botteghino e stroncare il progetto di sei film biografici, diretti da Russell, sui grandi compositori. Franz Liszt è tra i fautori della sensibilità romantica, e nessuno mai, prima di Ken Russell, aveva osato figurarlo con tale veemente brutalità. Ma, a volte, la storia corre a nascondersi sotto i paramenti della leggenda. Mozart, per esempio, muore di sifilide, e non avvelenato da Salieri, come più tardi Forman racconterà in *Amadeus* ('84). La sifilide si porta via Schubert e (forse) Beethoven. La gonorrea, Rossini. Il sesso piace a tutti loro, a Chopin (come s'è visto) e anche a Liszt, persino dopo che questi prende i voti. E non è certo lui il solo prelato licenzioso. E qui è il punto. Il delizioso filmetto di Forman aderisce alla realtà ma è zeppo di luoghi comuni. Il realismo fantastico di Russell nasconde una onestà intellettuale che egli paga a caro prezzo. Ancora da scandagliare, ad esempio, il nesso fra la poetica di Wagner, il *Superuomo* di Nietzsche e la mistica del Nazionalsocialismo. Infine, la cifra stilistica surreale del racconto, con i suoi anacoluti, gli anacronismi, le incongruenze, dà l'idea di ispirarsi, e bene, al magico tocco dei Monty Python, peraltro coevi al film di Russell. Anche Roger Daltrey, con la sua recitazione allucinata, fa ciò che ha sempre fatto; la rockstar. E il suo Liszt è quel che deve essere; un astro lucente la cui improvvisa comparsa è cagione d'un vero cortocircuito emotivo (*rock*). Lisztomania è, insomma, un film tutto da rivalutare. Da flop clamoroso è divenuto, difatti, col tempo un cult movie, ambito - grazie a Daltrey, Wakeman e Starr - anche dai melomani incalliti. E per ironia della sorte, è Liszt che redarguisce: "sarà il tempo a fare giustizia dei critici".

Demetrio Nunnari

Poetiche e riflessioni

A mano a mano, Pasolini conservatore?

A mano a mano

Roma 26 settembre 2022. All'Hotel Parco dei Principi, dove è stato allestito il comitato elettorale di Fratelli d'Italia, si è svolta la lunga notte in attesa dell'esito delle elezioni. Festa grande per il partito di Giorgia Meloni per il primato raggiunto, con la Presidente di FdI che dopo aver effettuato un breve discorso ha cantato sul palco "A mano a mano" di Rino Gaetano.

La canzone "A mano a mano" è stata scritta da Riccardo Cocciante (musica e parte del testo) e Marco Luberti (testo). La versione originale è stata incisa da Riccardo Cocciante nel 1978. Tuttavia, è molto famosa e conosciuta anche l'interpretazione di Rino Gaetano, che l'ha inclusa nel suo album live *Q Concert* del 1981, e che è forse la versione più popolare.

Ecco il testo:

A mano a mano ti accorgi che il vento
Ti soffia sul viso e ti ruba un sorriso
La bella stagione che sta per finire
Ti soffia sul cuore e ti ruba l'amore
E a mano a mano si scioglie nel pianto
Quel dolce ricordo sbiadito dal tempo
Di quando vivevi con me in una stanza
Non c'erano soldi ma tanta speranza
E a mano a mano mi perdi e ti perdo
E quello che è stato ci sembra più assurdo
Di quando la notte eri sempre più vera
E non come adesso nei sabato sera
Ma dammi la mano e torna vicino
Può nascere un fiore nel nostro giardino
Che neanche l'inverno potrà mai gelare
Può crescere un fiore da questo mio amore per te
E a mano a mano vedrai che nel tempo
Lì sopra il suo viso lo stesso sorriso
Che il vento crudele ti aveva rubato
Che torna fedele, l'amore è tornato da te

Ma non basta, da questa canzone resa di successo da Rino Gaetano... a Pasolini

Pasolini conservatore

«Solo la rivoluzione può salvare la tradizione; solo i marxisti amano il passato. I borghesi non amano nulla: le loro dichiarazioni di amore per il passato sono retoriche, decorative, prive di radicamento reale nella storia».

PPP

25 novembre 2025 *Fondazione Alleanza Nazionale* e dal *Secolo d'Italia* hanno promosso un Convegno a Roma: 'Pasolini conservatore con la partecipazione del presidente del Senato Ignazio La Russa'. Ma è un confronto serio? E' una riscrittura funzionale, una manipolazione che ne svuota e ne altera il suo percorso intellettuale.

"Sono un marxista che vota PCI"

Questa affermazione si trova nelle prime righe del discorso che aveva preparato per il congresso del Partito Radicale, e che non poté mai pronunciare a causa dell suo assassinio. Parole che bastano a collocarlo senza ambiguità nel mondo comunista, pur nella sua indipendenza intellettuale.

Una dinamica che apre inevitabilmente la strada a nuove e più aggressive manipolazioni: quelle della destra contemporanea, che tenta di recuperarlo selezionando frammenti del suo discorso — quelli più compatibili con la retorica del tradizionalismo — e cancellando tutto ciò che rimanda alla sua adesione, anche conflittuale, al comunismo.

Pasolini merita rispetto e studio rigoroso.

Gli interventi al convegno:

Alessandro Amorese, deputato ed editore;

Paolo Armellini, docente della Sapienza Università di Roma;

Gabriella Buontempo, presidente della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia;

Andrea Di Consoli, scrittore;

Alessandro Gnocchi, caporedattore Cultura de Il Giornale;

Camillo Langone, scrittore di orientamento politico conservatore, su posizioni religiose cattoliche tradizionaliste - integraliste;

Tutti in veste di scrittori e studiosi del pensiero pasoliniano. Moderatrice la giornalista Annalisa Terranova.

Le conclusioni sono state affidate, addirittura, al Presidente del Senato, Ignazio La Russa.

DdC

Lezioni sul gesto, Virgilio Sieni nei cenacoli fiorentini

Andrea Verga

Come si coltiva un rapporto vivo con l'opera d'arte in un museo? Come si guarda un'opera per abbastanza tempo da poter poi dire di essersela "portata a casa", come dice Virgilio Sieni? Che vuol dire "portarsi a casa" un dipinto? Vuol dire che come una poesia imparata a memoria, l'opera occupa adesso un suo spazio quasi fisico nella nostra mente, nella nostra anima: uno spazio vivo, che respira, a cui possiamo tornare, quando vogliamo. "Ci facciamo amicizia", dice sempre Sieni. A volte ce ne innamoriamo (di un personaggio alla volta, non di tutta l'opera, non è mica un amore astratto, è un amore vero, carnale, ci innamoriamo del Cristo, di quel Cristo, poi dopo qualche anno di San Giovanni, infine, ultimamente, dell'Angelo). Ne sentiamo la mancanza. Non c'è adorazione, non c'è la distanza data dall'ignoranza o da una conoscenza intellettuale ma un rapporto affettuoso, intimo. "Di quest'opera ho iniziato a capirci qualcosa dopo quindici anni che la guardavo", dice Sieni. Non è così anche con la persona amata?

Se il Museo è il luogo delle muse perché le muse (che hanno tutte e nove a che fare con le arti performative) ci entrano così poco o, peggio, a volte utilizzano il museo come un contenitore qualsiasi, magari elegante e prestigioso? E se i gesti delle opere potessero invece risonare in noi e nei nostri corpi? Se tra le opere e noi ci fosse un legame che non fosse solo visivo ma che contemplasse gli altri sensi?

Virgilio Sieni è seguace di Tersicore, *colei che si diletta nella danza*, e forse anche di Polimnia, *colei che ha molti inni*, legata al mimo, alla pantomima, alla danza sacra e rituale (e anche all'agricoltura, basta guardare il bellissimo dipinto di un anonimo ferrarese oggi a Berlino, dove appare con la zappa, la vanga, l'uva). Ma soprattutto Virgilio Sieni è seguace della musa del gesto, non credo che esista, o forse sì, magari è la decima musa, una musa misterica, che quasi nessuno conosce.

Intanto nelle sue *Lezioni sul gesto* noi *cittadini*, come ci chiama lui (e fa piacere essere chiamati *cittadini* e non *popolo*, come si usa ora), impariamo a stare davanti all'opera per più di cinque secondi. Secondo alcuni studi questo è il tempo medio che un visitatore passa davanti a un'opera d'arte in un museo. Noi invece ci si sta, guardando, danzando, accogliendone i gesti, circa un'ora e mezzo. E poi ci si ritorna pure, da soli, una settimana dopo (e siamo letteralmente soli con l'opera, per un'ora e più), e non ci pesa, non ci si annoia, lo dico per esperienza.

Queste lezioni avvengono di solito nei Cenacoli, spazi ibridi tra vita materiale (mangiare), vita spirituale (l'ascolto delle sacre scritture e la visione dei sacri dipinti durante il pasto davano nutrimento all'anima) e vita intellettuale (musealizzati diventano luoghi di conservazione, e del sapere, di solito perfettamente vuoti). Luoghi bellissimi di cui la collettività riconosce il valore, investendo nella loro conservazione e nella loro apertura al pubblico, ma che poi ignora, anzi, scansa con cura, con la scusa del biglietto (solitamente la metà di uno Spritz).

Il fatto è che le opere d'arte di solito sono delle complete sconosciute e con gli sconosciuti è spesso faticoso avere a che fare. Si guarda il cartellino per inquadrarle, un'etichetta che ci evita di averci a che fare direttamente: è del seicento, a me il seicento non piace. È bottega, quindi un po' meno bella, peccato. È Raffaello, deve piacermi per forza. Ma se il loro mistero fosse altrove?

Se fosse in quei gesti indecifrabili, sacri, sospesi, in quelle dita all'altezza del cuore, in quelle braccia mai rigide, sempre piegate dolcemente, con gentilezza?

Fantasmata chiamava Domenichino da Piacenza, che insegnò al Rinascimento l'arte della danza, questi momenti di sospensione, necessari anche alla memoria del corpo per ritrovare il gesto successivo, una memoria abitata, come un'architettura fatta di stanze, secondo quanto scriveva Marisilio Ficino.

Nella prosa di Domenichino: "Dico a ti, chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una presteza corporalle, la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura... facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di Medusa, como dice el Poeta, cioè che facto el motto sii tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale, como falcone".

Ma forse *fantasmata* non sono solo questi momenti sospesi ma anche, come li definiva Aristotele, le immagini mentali prodotte dalla nostra fantasia che ci permettono, ad esempio, di collegare il gesto sospeso di un apostolo con quello di un altro. Fino a scoprire che il gesto in sé non è così importante, è solo un attimo, che appena nasce subito si trasforma in qualcos'altro. Si passa, nel Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze, meraviglia senza fine di Andrea del Castagno, da Tommaso, che dubita con la mano destra sotto il mento, con un gesto logoro e stereotipato, da teatrante, a Giacomo che, serio e bellissimo, contempla rapito il bicchiere tra le proprie mani, come se questo bicchiere, che il tempo ha reso ormai quasi invisibile, racchiudesse la risposta a tutti i propri tormenti. Allora si collegano i due gesti, si disfa l'artificio, ci si abbandona, ci si rende disponibili a qualcos'altro, a essere abitati dalla contemplazione di Giacomo, poi dal sonno di Giovannino, quel sonno che forse è una difesa estrema di fronte al dolore insopportabile della perdita o forse è semplicemente il sonno di un ragazzo in fondo ancora bambino. O, come scrive Leonardo Da Vinci, che di Cenacoli se ne intendeva: "Quando l'amante è giunto all'amato, lì si riposa; quando il peso è posato, lì si riposa".

(Quanti sguardi innamorati, duraturi, sguardi di tutta una vita, si saranno posati su questi bellissimi apostoli da parte delle suore benedettine, in questo che era il più grande convento femminile di Firenze).

Virgilio Sieni danza sia i *fantasmata* del gesto sospeso di ogni apostolo e del Cristo, sia i *fantasmata* che collegano i gesti e noi, in coro, lo imitiamo, e nel mentre guardiamo il dipinto e guardando il dipinto ci guardiamo e ci imitiamo anche tra di noi, ci riconosciamo come comunità. Questa è la cosa più importante di tutte, guardiamo la stessa cosa nello stesso momento e la guardiamo con lo sguardo amoroso che lo studioso ha verso la propria disciplina, che l'amante ha verso la cosa amata. Tornando al frammento di Leonardo Da Vinci poi musicato da Roman Vlad e cantato anche da Ornella Vanoni: "Muovesi l'amato per la cos'amata, come il senso colla sensibile, e con seco s'unisce, e fassi una cosa medesima. L'opera è la prima cosa che nasce dall'unione".

Ma la cosa che mi commuove di più, per qualche misterioso motivo, è quando ci giriamo perché, avendo scollinato il Cristo, adesso per continuare a guardarlo dobbiamo rivolgerci dall'altro lato. E l'affresco si stacca dal muro e entra in noi, per sempre.

Andrea Verga

*foto di Sara Sassi

Alice ed Ellen Kessler: le gemelle amatissime e l'ultimo desiderio

Ai loro amici più intimi avevano sempre confidato lo stesso pensiero: quando sarebbe arrivato il momento, se ne sarebbero andate insieme. Come spesso venivano descritte, erano davvero due metà della stessa persona. Hanno salutato questo mondo nello stesso modo con cui hanno vissuto: sempre unite.

Avevano deciso di non sposarsi mai, forse a causa di un brutto ricordo d'infanzia legato a un padre violento in famiglia. Hanno avuto diversi amori, ma, come amavano ripetere: "Non siamo mai diventate dipendenti dagli uomini".

Due donne di grande successo e ammirazione, anche per la decisione di devolvere la loro intera eredità in beneficenza. A rivelare questi dettagli erano state le stesse Alice ed Ellen: "Non abbiamo figli, né nipoti".

La loro eredità andrà dunque a diverse associazioni benefiche e umanitarie che le sorelle hanno nominato come eredi, tra cui:

- Medici Senza Frontiere: (fornisce assistenza medica e umanitaria d'emergenza in contesti di crisi e povertà estrema).
- Christoffel Blind Mission: (un'organizzazione che offre aiuto alle persone disabili).
- Gut Aiderbichl: (un'associazione animalista).
- Unicef: (protezione e promozione dei diritti dei bambini e degli adolescenti in tutto il mondo).
- Ordine di Malta: (servizio umanitario a favore dei poveri, dei malati, delle vittime di disastri naturali e dei rifugiati).

Meravigliose anche in questo significativo lascito.

DdC

Abbiamo ricevuto

Contos 11

Su cinema / Su cinema
Natalino Piras
Il paese portatile. Quaderni Orunesi
Edizioni letteratura alla macchia

Dal cinema nel cinema a Dalton Trumbo

Il numero 11 di Contos vuol dire racconti, che da agosto stiamo mandando avanti con Nico Orunesu, libretti 14 x 20, tra le 50-60 pagine cadauno, ha per tema Su cinema/Su cimena: in questa duplice dizione veniva chiamato a Bitti, in Barbagia, il nostro paese, il cinema in accezione totale. Come fatto concreto nonostante basasse tutto sull'immaginario.

Al mio paese due erano i luoghi cinematografici più importanti: Su salone 'e probanìa, il salone parrocchiale, e Su cinema 'e Peppanna, l'Ariston. Due autentiche fabbriche di sogni.

Il cinema è sogno ma pure storia. A Bitti non c'è mai stato un Nuovo Cinema Paradiso, uno solo. Ce ne sono stati tanti. Ve lo dico io che sono coetaneo di Totò Cascio, il protagonista del film di Giuseppe Tornatore. Ho vissuto avventure simili, analoghe, per lo meno comparabili, interscambiabili tra Isola e Isola, tra tante isole che fanno continente. Ho provato le stesse emozioni del bambino Totò al cinema.

Una sera, senza sapere neppure io come, mi ero avventurato nel salone parrocchiale. Ero entrato senza pagare strisciando pancia a terra davanti alla biglietteria senza che Egidio Farina, uno dei fondatori dell'Ariston allora dipendente del parroco Respano, mi vedesse. Mi ritrovai nell'oscurità illuminata dallo sfondo azzurro di un'americanata, un western.

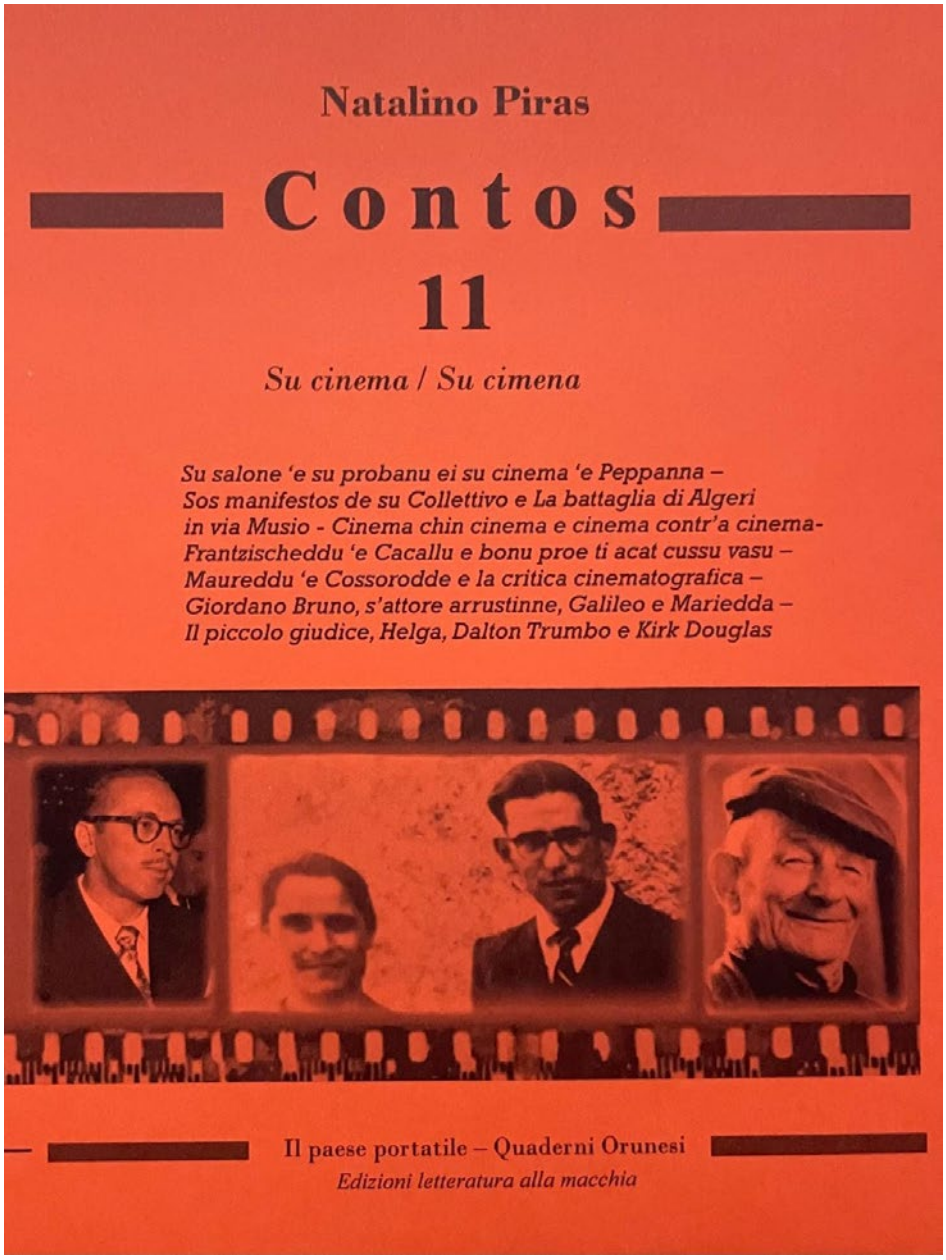
Sul telo fissato sopra il palco del salone uscivano cappelli enormi, la voce degli attori era potente quanto e più il rumore di pistole e fucili.

Solo e abbandonato, così mi sentivo, in mezzo al corridoio che separava le file dei sedili, ebbi paura e cercai a tentoni un qualche appiglio, una salvezza, proprio mentre dallo schermo fattosi all'improvviso bianco e nero usciva un terribile vecchio con la barba bianca, tutto coperto di pelli e con una grande sciabola in mano, di quelle che servivano a tagliare la testa. Castelli medievali e cavalieri erranti. Cinema nel cinema elevato alla massima potenza. Evidentemente il proiezionista, chi sa se uno dei Farina, chi sa se il sacrista tziu Bulloni, doveva avere invertito le bobine di due differenti film.

I fischi e le urla arrivarono qualche attimo prima che si accendessero le luci. Mi ritrovai seduto in mezzo a Lucrezio de Maria Serra e Maureddu de su Cunzinu, anche loro di Buntanedda, il mio vicinato, già giovanotti, manovali di maestro di muro. Mi sentii al sicuro ma durò poco, il tempo della seconda parte del film finalmente rimessa a posto. C'erano stati rumore e forti mormorii. La sala era gremita e molte erano state le critiche, gli improperi, pure qualche imprecazione contro il parroco Reispanu e la sua corte.

Finito il film, al riaccendersi delle luci, come spinto da presagio mi voltai verso il fondo della sala. Nel fluire della gente verso l'uscita, vidi, ritta in piedi, stagliata nel compensato che rivestiva il muro, con in mano un pezzo di pompa di plastica, mia madre. Aspettava me, per riportarmi a casa dove avrei ricevuto giusta retribuzione.

Cinema nel cinema: così l'andamento dell'intero undicesimo libretto. C'è posto anche per i miti. Ne dirò due: The Weight, una delle canzoni più belle di Easy Rider, e Dalton Trumbo, forse il più grande sceneggiatore di sempre, nato come me un 9 dicembre.



Natalino Piras

Contos 11
Su cinema / su cinema
Il paese portatile. Quaderni Orunesi
Edizioni letteratura alla macchia
pag. 60
Distribuzione militante alle edicole di Nuoro e Bitti al prezzo base di € 5

Paternal Leave (2025) – Io, un punto a metà

Enrico Maiolatesi

"Papà va' a letto ora, si sta facendo tardi, nulla di ciò che possiamo dire cambierà le cose adesso".[1] *Paternal Leave*, esordio alla regia di Alissa Jung, è un lungometraggio presentato alla 75ª edizione del Festival internazionale del cinema di Berlino e girato tra Italia e Germania. Uscito nelle sale italiane lo scorso maggio, il film porta sul grande schermo una storia sulla genitorialità fragile e necessaria.

Paolo (Luca Marinelli), uomo con un passato da cui si era allontanato, risiede a Marina Romea nello stabilimento balneare di sua proprietà. Leo (Juli Grabenhenrich), giovane ragazza alla ricerca della sua storia, parte in treno dalla Germania con l'intento di raggiungere e conoscere suo padre. È un incontro nel buio della sera, quello tra Paolo e Leo, avvolti dall'umida brezza di un litorale romagnolo invernale. I due protagonisti sono sospesi e distanti, anche nel loro ritrovarsi, e respirano laddove il mare non giustifica e non condanna. Paolo ha una seconda figlia, Emilia, avuta dalla relazione con la compagna attuale. Prova con difficoltà a far funzionare le cose e l'arrivo improvviso di Leo dalla Germania lo pone di fronte a vecchi dissidi interiori irrisolti. Per addormentare Emilia, nel suo camper, Paolo prende una chitarra e quasi sussurrando canta *"Solo per gioco"* di Giorgio Poi. Leo osserva tutto questo da fuori, estranea e lontana, addormentandosi poco dopo su una sdraio a pochi passi da quel tepore. Due giorni di permanenza in Italia, dopo 15 anni di assenza. Due giorni in cui provare a trovare e affrontare ciò che non è mai stato. La giovane ragazza mostra una ferma determinazione e un forte desiderio, come a voler afferrare alcuni elementi della propria vita e far finalmente chiarezza. La figura paterna, al contrario, è attraversata dai timori e insicurezze mai risolte nel profondo. E' un ritratto di un adulto impreparato, fragile e incapace di offrire risposte ad una figlia che aveva deciso di allontanare fin dalla nascita. Il tema dell'incomunicabilità tra i protagonisti è reso ancor più autentico dalla mescolanza delle lingue inglese, italiana e tedesca che attraversano l'intero film. Leo instaura rapidamente un legame con un giovane ragazzo del luogo, Edoardo (Arturo Gabbriellini), figlio anche lui di un padre estraneo e distante. La familiarità e l'estraneità condividono il nucleo emotivo e narrativo di quest'opera, catturato dalla bravura essenziale di Alissa Jung e restituito da Luca Marinelli e Juli Grabenhenrich.

Il film propone con efficace semplicità, durante le brevi ma intense 48 ore d'incontro, la scoperta dei lati più intimi e nascosti dei due personaggi. Lasciando a quest'ultimi il compito di rivelarsi e narrare allo spettatore la propria storia, padre e figlia camminano e si osservano. Iniziano a riconoscersi, forse iniziano a capirsi. Quando si diventa padri? Quando si diventa figli? Nelle relazioni che determinano la nostra vita, spesso si deve accettare che alcuni legami possano essere diversi da come li avremmo voluti. Nello sguardo vero di una giovane figlia, che forse arriva a comprendere quest'aspetto delicato e vulnerabile degli affetti, s'intravede la necessità di ricevere la conferma che le sue emozioni siano state comprese. Padri che non siano vecchi fantasmi, ma figure consapevoli delle proprie responsabilità; nonostante le distanze, nonostante le scelte passate. "Cercando di scappare dagli errori che hai fatto prima. Costa salata, vento cattivo. Vecchi fantasmi, rottami di latta".[2]

Come la musica e la letteratura, il cinema sa essere autentico, limpido e naturale strumento di narrazione; cogliendone i dettagli che abitano le relazioni e restituendoli, reali; fotografandone la storia e dando voce alle anime che la compongono; lasciando infine allo spettatore la possibilità di respirare esistenze altrui.

Perché la forza di una storia risiede nel sincero incontro che ha con chi decide di ascoltarla, senza filtri o spiegazioni. Storie come quella scritta e diretta da Alissa Jung sono nutrimento ed ossigeno per chiunque voglia confrontarsi con le scelte e le relazioni che compongono la vita di ognuno di noi.

La naturale e permeante cornice del litorale adriatico, catturata da un'ottima fotografia, e l'originale scelta della colonna sonora (i brani come *Solo per gioco* di Giorgio Poi, reinterpretata da Marinelli, o *Salt Coast* e *Hold your Own* di Kae Tempest si adattano perfettamente alla pellicola) formano un contenitore mai invasivo, dentro il quale immergersi e lasciarsi trasportare. Il mare sembra parlare, laddove restano silenzi e tiepidi sguardi, come a voler consigliare ed unire i punti a metà di questa storia.

Paternal Leave è testimonianza umana e fallibile dello sforzo di rimettere insieme i pezzi di una vita. Un racconto autentico sul rifiuto, sulla genitorialità e sui sentimenti che tessono le trame delle nostre esistenze. Anche quando le parole sembrano non trovare luogo; anche quando vorremmo scappare. "Ma tu che mi capisci bene, rimani un po'".[3]

Enrico Maiolatesi

Studente lavoratore di 27 anni nato e residente a Jesi (AN). Sta conseguendo la laurea magistrale in Scienze della Politica presso la Sapienza di Roma. Coltiva da sempre le passioni per cinema, scrittura, teatro ragazzi e musica.

1. *Bruce Springsteen, "Indipendence Day", 1980.*
2. *Kae Tempest, "Salt Coast", 2022.*
3. *Giorgio Poi, "Solo Per gioco", 2019.*

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità venerdì 24 dicembre 1971

Il giallo all'italiana

Gli ingredienti di un filone fortunato del nostro cinema

Mino Argentieri

Una fantasia tardo-romantica, volgare e commercializzata, propina film che, con poche eccezioni, denunciano il distacco da ogni riferimento storico e culturale - Sesso, violenza, atmosfere da incubo e psicanalisi spicciola soppiantano la Ragione, tradizionale regina di questo genere

Il cinema italiano sin dall'epoca dei «Telefoni bianchi» è alta ricerca di una formula che lo metta alla pari delle cinematografie navigate sul filone «giallo poliziesco». Da *Giallo* di Camerini a *Il serpente a sonagli* di Matarazzo da *L'anonima Roylolt* di Matarazzo a *L'orologio a cucù* di Mastrocinque, da *L'ispettore Vargas* di Franciolini a il *Segreto di Villa Paradiso* di Gambino, da *Grattacieli* di Guglielmo Giannini a *Harlem* di Gallone e un succedersi di esemplari che per la loro mediocrità sfuggono al ricordo persino dello spettatore più attento.

Va, tuttavia, segnalato che mentre nei teatri di posa fallivano i tentativi di inventare gli equivalenti di un «genere» che prosperava altrove, in letteratura le cose andavano un po' meglio, Tito A. Spagnol, Augusto De Angelis, Antonio Varaldo, Ezio D'Errico — per citare gli autori più significativi — sebbene con scarso seguito di pubblico, cercavano di dare una veste nazionale e tendenzialmente realistica al romanzo «giallo», che fino ed allora era stato prevalentemente d'importazione estera, inglese, americana e francese.

Questi scrittori per molti versi, rimandavano all'insegnamento di Simenon al quale continueranno a guardare, ma con timidezza, i pochi cineasti che nel periodo postbellico provano invano ad aprire un varco a un tipo di narrativa cinematografica condannata ad avere scarsa risonanza. E' con *Un maledetto imbroglio* di Germi, liberamente desunto e attualizzato dal «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda, che il film «giallo» italiano raggiunge una sua dignità artistica.

Germi dimostra che una vicenda di delitti può essere occasione di indagine sulla realtà umana, sociale e psicologica, ma al contempo assume la figura del tutore dell'ordine, paladino dei valori offesi e violati. Avviene nel cinema Italiano l'esatto contrario di quel che accade nella letteratura e nella cinematografia americana laddove il poliziotto in quanto espressione dell'ordine costituito avevo ceduto il posto, nella mitologia contemporanea, all'investigatore privata duro e scettico nell'assolvimento di compiti prezzolati si torna a privilegiare l'ufficiale dei carabinieri o il commissario di Pubblica Sicurezza idealizzandone i connotati.

Avremo cosi, passando attraverso i film di Damiani (*Il giorno della civetta*), Scola (*Il commissario Pepe*), Lizzani (*Banditi a Milano*), Tessari (*La morte risale a ieri sera*), Di Leo (*I ragazzi del massacro* e *Milano calibro nove*), una galleria di funzionari inattendibili per la strana e inconsueta vocazione democratico umanitaria che li contraddistingue, sino al vortice di *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della repubblica* in cui un poliziotto nell'impossibilità di infrangere in una cerchia mafiosa criminale con i mezzi legali, fa giustizia da solo.

In questi film, l'ambientazione risente spesso dei trascorsi populistici della nostra cinematografia, ci si spinge nella periferia delle grandi città o ci si addentra nella Sicilia della mafia oppure si fruga negli ambienti ove alligna la corruzione spicciola, nella provincia e fra la

segue a pag. successiva

l'Unità / venerdì 24 dicembre 1971 PAG. 3 / commenti e attualità

GLI INGREDIENTI DI UN FILONE FORTUNATO DEL NOSTRO CINEMA

Il «giallo» all'italiana

Una fantasia tardo-romantica, volgare e commercializzata, propina films che, con poche eccezioni, denunciano il distacco da ogni riferimento storico e culturale - Sesso, violenza, atmosfere da incubo e psicanalisi spicciola soppiantano la Ragione, tradizionale regina di questo genere

I GUAI DELL'IMPERO AMERICANO

Il Messia a Broadway

Uno spettacolo teatrale e un Cristo-hippy per il mercato dei consumi culturali - Il profondo travaglio dei cattolici simbolizzato dai fratelli Berrigan, sacerdoti impriginati - Case costruite su detriti uranici radioattivi - La polizia di New York e il traffico della droga nei ghetti

Una trama di corruzione

Odiati dall'FBI

Mino Argentieri

La tecnica che ha consentito nuove scoperte sulla struttura architettonica del Duomo di Firenze

I capolavori fotogrammati

Una ricerca promossa dall'Università, dalle Officine Galileo e dall'IBM - I costolonl interni ed esterni della cupola del Brunelleschi hanno una forma ad ellissi - Un metodo inventato nel 1851, utile per lo studio e la catalogazione dei beni culturali

Laterza
La letteratura italiana
Storia e testi
18
TOMI
già in libreria quattro tomi:

segue da pag. precedente

gente bene, nelle metropoli che non hanno nulla da invidiare alla Chicago dei gangsters e del proibizionismo quando banche e gioiellerie venivano assalite in pieno giorno.
Bisogna, tuttavia di attendere l'exploit di *Indagine su un cittadino al disopra di ogni sospetto* per avvicinarsi a un quadro più verosimile e a una misura più vera, anche se il film di Petri non è un «giallo» pur strumentando ingredienti tradizionali dell'efficienza racconto poliziesco. Petri non cade, diversamente da Lizzani nella mitizzazione dell'efficienza della macchina predisposta dalla società per difendersi dai trasgressori della legge, ma s'impegna piuttosto in una analisi delle componenti politico culturali dell'apparato repressivo tueggiandone l'autoritarismo midollare e le propensioni fasciste. Egli si situa cioè sul versante opposto di quel film in cui l'eroe della polizia anche se sconfitto nei suoi intendimenti di equità assurge più frequentemente a simbolo paterno e moralistico, quasi che le più gravi inflazioni concernessero il «suo costume» e le licenze sessuali e non i reati contro la collettività. Fra il commissario Pepe preoccupato da faccende di letto e di minorenni traviate e il commissario di *Indagine* corre la differenza che passa fra un ritratto edulcorato e una stratigrafia da cui s'intravedono responsabilità che travalicano il caso singolo.
L'altra ramificazione del «giallo» all'italiana suffragata da una massa imponente di consensi hanno costituito pezzo a pezzo registi di modesta levatura come Umberto Lenzi (*Orgasmo, Così dolce così perversa, Paranoia*) e Lucio Falci (*Una sull'altra, Lucertola con pelle di donna*) fino allo strepitoso successo riscosso dai film di Dario Argento (*L'uccello dalle piume di cristallo, Il gatto a nove code, Quattro mosche di velluto grigio*), che qualcuno ha impropriamente paragonato ai capolavori del sempre magistrale Hitchcock.
Prodotti di derivazione hollywoodiano essi

hanno in comune con l'analogo fenomeno degli western spaghetti il distacco da ogni riferimento storico e culturale. Vi si rinviene uno strano incrocio di espedienti sesso violenza psicanalisi volgarizzate atmosfere incubiche, fitte coltri di mistero si coniugano soprattutto in Argento, previa epurazione dell'erotismo al gusto per gli intrecci particolarmente intricati e movimentati, ai colpi di scena a getto continuo, a una logica non di rado traballante.
Il «giallo» inclina a spostarsi con le tecniche e i trucchi del feuilleton rivisitando dall'esterno le pie dilazioni di certi registi tedeschi (Lang, Stodmak) trapiantatisi a hollywood. Il paesaggio diventa impersonale e neutro e l'intero condimento si direbbe più frutto di angosce oniriche e subcoscienti che raccordato alla sfera dell'oggettività. Si prendano, però, con oculatezza e rinvii a Lang e a Stodmak o all'Hitchcock di *Gli uccelli* poiché l'acerbità della regia, l'evidente provincialismo dell'opera di ricalco, l'assoluta mancanza di appigli culturali (ad esempio nei registi americanizzati d'origine tedesca è di obbligo il richiamo all'espressionismo) disvelano la natura meramente meccanica e gastronomica dei «gialli» italiani.
Nondimeno il rivolgimento operaio all'interno degli schemi tradizionali del «giallo» ha un suo senso e denota sintomi interessanti. Lasciamo agli psicologi l'onere di spiegate perché le platee paiono elettrizzarsi, rispetto a una volta più di fronte alla pioggia di fatti di sangue rappresentati sugli schermi con compiaciuto sadismo che ai processi di razionalizzazione e di declinazione dell'enigma. Lasciamo agli esperti di spiegarci perché Sherlock Holmes del vecchio Conan Doyle ha meno fortuna del crimine eletto a protagonista principe e descritto nei particolari più efferati opprimenti e ossessivi. Non potremo tuttavia non constatare che rarefacendo al massimo e rendendo evanescenti e impalpabili i contorni storico sociali il «giallo» all'italiana assolse una funzione evasiva non insignificante giacchè in questa fuga sarà lecito leggere stati d'animo umori sublimazioni paure ancestrali, esorcismi, che, guaisce gli elementi critici da un «genere» che è stato ed e talvolta veicolo di conoscenza.
Intendiamoci non siamo nella schiera di coloro che non vedono i limiti costituzionali di una forma narrativa in cui la tecnica e l'effettistica prevalgono a un fine di svago. Nè siamo tra coloro che non registrano nella generalità dei «gialli» nostrani e anglosassoni l'insidia di un recupero conformista e sovente l'inevitabile riassorbimento dei propositi più promettenti e spregiudicati entro schemi ferrei e prestabiliti. Eppure nel «giallo» all'italiana il disancoramento da una realtà identificabile storicamente, socialmente culturalmente e netto al punto che le psicologie perdono di consistenza gli ambienti acquistano tratti generici e intercambiabili e i personaggi assomigliano a fantasmi che recitano l'eterna lotta tra il male e il bene sentendo queste categorie in una accezione più psichica alla morale. Un tempo la regina del «giallo» era la Ragione tesa a diradare le brume dell'inconosciuto e a una motivazione concreta del delitto.
Attentati alla proprietà e conflitti di interessi si scorgevano al fondo di ogni racconto poliziesco la cui plausibilità era fornita da uno scandaglio che tirava alla luce mondi ben definiti, condizioni individuali e collettive riconoscibili riflessi della più generale meccanica che governa la società divisa in classi. Nel «giallo» all'italiana di specie semi-orrorifica e viscerale ha invece luogo un gioco cui primeggiano la vita, e la morte a confronto. E Thanatos sembra attrarre irresistibilmente la fantasia tardo romantica, volgarotta e commercializzata, dei registi e di quanti ricavano diletto da film di nessun conto estetico.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Lo Schermo | Rassegna Mensile della Cinematografia, Anno II - N.1 - Gennaio 1936 | Direttore: Lando Ferretti

Organi del film

Umberto Barbaro

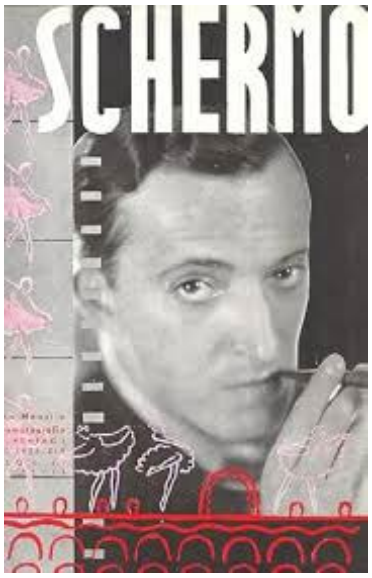
Alcuni cineasti rimproverano ai teorici del film, inteso come *montaggio*, la considerazione di materiale grezzo in cui questi ultimi tengono quante altre attività precedono quella fase specificamente creatrice della lavorazione cinematografica.

E tuttavia, se è pur certo che l'invenimento del soggetto, la sceneggiatura, l'interpretazione da parte degli attori e la ripresa sono evidentemente altrettanti momenti importantissimi dell'elaborazione artistica del film, è anche certo che il modo più giusto di intenderli, consiste nel considerarli fasi preliminari e creatrici degli strumenti del montaggio. È chiaro che non potrà esistere un film senza *soggetto*, ma ciò non toglie che esso sia semplicemente una primitiva intuizione, allo stesso modo della trama di un romanzo o di una commedia: al di qua, insomma, dell'arte, e cioè qualche cosa che, indipendentemente dalla futura realizzazione non può essere oggetto di giudizio critico. Come la trama di un romanzo quella di un soggetto non può, in sede estetica, risultare né bella né brutta.

E la sceneggiatura che dispone in forma già cinematografica la materia, suddividendola in parti, in episodi, in scene, in sequenze e che dà indicazioni sui modi della futura ripresa, non può essere intesa sanamente che, come previsione del montaggio, un montaggio, diciamo così, preventivo, di cui quello reale sarà il consuntivo, possibile solo dopo le operazioni di ripresa, di sviluppo e di stampa.

La posizione polemica dipende evidentemente dall'errore di puntualizzare il montaggio nell'atto materiale del taglio e dell'incollatura dei pezzi girati, mentre che, quando si dice esteticamente montaggio si deve intendere tutto un processo creativo espressivo che, nella pratica, investe l'intera lavorazione del film, dal suo primo concepimento alla stampa della *copia campione*.

Che un film debba dunque esser girato solo in base ad una accurata e particolareggiata sceneggiatura o che di essa si possa fare a meno è un problema del tutto pratico, contingente e dipendente da circostanze esterne, quali l'organizzazione industriale, la necessità della fusione tra i collaboratori, e simili. Certo è del tutto inutile scandalizzarsi alla tesi di S. M. Eisenstein che sostiene l'inutilità, anzi addirittura la pericolosità, dello sceneggiatore a numeretti, cioè, predeterminante perfino i *piazzamenti di macchina*, l'ampiezza e i limiti del *campo scenico* e le *inquadrature*. A rimuovere l'opposizione basta anche stavolta l'analogia con altre forme di creazione: è indispensabile per scrivere un buon romanzo l'aver preventivamente suddiviso la materia in capitoli? O è lecito e possibile abbandonarsi liberamente alla propria ispirazione? Nessuno oserebbe., in sede estetica, sostenere una delle due tesi come esclusiva; ed è giusto relegare il problema nel campo della pratica, subordinando unicamente alle esigenze di temperamento dello scrittore, alla necessità o meno di terminare il lavoro entro un dato periodo di tempo, alla volontà, maggiore o minore, di conseguire determinati effetti: per certo genere di romanzo popolare, avventuroso o giallo ad esempio, una previsione della distribuzione della materia è indispensabile al raggiungimento degli scopi prefissi: non prima che in un dato momento deve entrare in scena un personaggio, né prima che ad un dato punto si deve avere la chiave di un gruppo di avvenimenti. La discussione può, in sede pratica, sopravvivere e giovare alle creazioni di regole, certo prive di valore assoluto, ma forse non sempre del tutto inutili.



I *numeretti* dei vari piazzamenti di macchine nelle sceneggiature e tutti gli altri particolari tecnici, non sono in realtà che la cognizione esatta di un gruppo di specifici problemi espressivi e la proposta, tra le soluzioni possibili, di quelle che, in quella prima fase del lavoro, appaiono come migliori: bene inteso e fermo restando che, specialmente se si sceneggia come quasi sempre avviene, prima che siano stati costruiti gli ambienti, scelti gli esterni e trovati gli attori, quelle soluzioni possono poi nella pratica successiva della ripresa e del montaggio, risultare del tutto inadeguati ad essere sostituiti da altre migliori.

La posizione del montaggio diverrà nella *ripresa* più impegnativa essendo la *ripresa* la creatrice della materia diretta del montaggio vero e proprio, cioè *la pellicola impressionata*.

Stabilito così che simili questioni non hanno che una portata pratica, si può volentieri consentire all'Eisenstein che sia più utile al regista una *novella cinematografica* che non una sceneggiatura: occorre, cioè, che i soggettisti dedichino più cura alla creazione, con mezzi propri, e magari quindi letterari, dell'ambiente, degli stati d'animo e dei sentimenti dei personaggi, piuttosto che non alle descrizioni degli atteggiamenti esterni, dei gesti e dei possibili modi di fotografarli. Riflessi esterni di quei sentimenti, e traduzioni visive di quegli stati d'animo che il soggettista avrà espresso chiaramente, saranno trovati con facilità dal regista. Si può infatti constatare che la maggior parte dei film, anche se di buon linguaggio cinematografico, sono poveri di contenuto, convenzionali nelle situazioni e privi di verosimiglianza artistica: e, in questo senso, migliori sono invece quelli tratti da opere letterarie, anche se poi troppo spesso la via è in essi mediocre. Tipico e istruttivo è il recente film «Davide Copperfield».

Resta stabilito così che soggetto e sceneggiatura debbono fornire un contenuto concretamente umano ed un movimento di complessi sentimenti e stati d'animo atti a superare il singolo caso narrato e suscettibili, nella definitiva forma, di attingere valori universali; e contenere determinazioni tecniche che, anche se dovranno, in sede di ripresa, essere variate, rappresentano tuttavia il primo tentativo di traduzione in termini cinematografici della materia.

Tutte queste determinazioni che la sceneggiatura prevede e che la ripresa attua debbono avere per scopo la futura realtà del film, che, come s'è detto, si attua nel montaggio: è in vista di esso e delle sue possibilità che saranno scelti questi particolari.

Il *fotogramma* di un film, si badi non una fotografia di scena, ad esempio, non ha valore mai di per sé, ma solo in quanto seguito e preceduto da altri fotogrammi: e questo spiega ciò che a molti profani del cinematografo non è quasi mai chiaro perché sia giudicato un inutile seguito di belle fotografie un film, mentre un altro si loda per la sua fotografia. A voler passare per paradossarli a buon mercato, sostenendo una verità inoppugnabile si può dire che, quanto più belle come tali sono le fotografie di un film, tanto più brutte risulteranno nel complesso del film. Perché, infatti, in che consiste la bellezza di una fotografia se non in un complesso di valori di cui tra i primissimi la disposizione delle luci e delle ombre e l'armonia e l'equilibrio delle masse? E la composizione invece di un fotogramma cinematografico deve avere una fattura che permetta la congiunzione di esso al successivo ed ai seguenti. L'armonia non può essere statica, ma dinamica, non esistere nel fotogramma ma attuarsi nella sequenza. La composizione che in un quadro deve essere chiusa, nel fotogramma sarà dunque aperta e si connette direttamente al ritmo della scena e del film.

Premesso che questo ritmo origina dagli scopi della narrazione, da essi dipendono anche i piazzamenti di macchina e le inquadrature.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dall'1 al 26 novembre 2025

Per ascoltare i podcast clicca qui
https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Cinesapiens | Quinta Puntata - "Sciascia e il cinema a fumetti". Conduce Antonio La Torre Giordano. | 27.11.1015|09:03

Artistica-Mente | Seconda Serie - Dodicesima Puntata - Raffaello Sanzio. Conduce Mariella Pizziconi.|26.11.2025|08:13

I Premi Campiello | Trentaseiesima Puntata - Cesare De Marchi (1949), vincitore nel 1998 con "Il talento" (Feltrinelli, 1998). Conduce Maria Rosaria Perilli. |26.11.2025|07:02

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LXIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Claudia Cardinale, con particolare riferimento al film "La ragazza con la valigia" di Valerio Zurlini. |20.11.2025|05:20

Schegge di cinema russo e sovietico | Quarantanovesima Puntata - "Ottobre" I dieci giorni che sconvolsero il mondo di Sergej Ejzenstein. Conduce Antonio Vladimir Marino. |19.11.2025|16:17

I Premi Campiello | Trentacinquesima Puntata - Marta Morazzoni (1950), vincitrice nel 1997 con "Il caso Courrier" (Longanesi, 1997). Conduce Maria Rosaria Perilli. |19.11.2025|05:20

Nel lessico Pasoliniano | Dalla parola al «dicente» cinematico. Carmen De Stasio. Edizioni Milella (2025). Presentazione del volume a cura dell'autrice Carmen De Stasio. |18.11.2025|13:49

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentacinquesima Parte - Contro Hitler e il nazismo: "Il grande dittatore". Conduce Roberto Chiesi. |18.11.2025|10:58

Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico | XV edizione del Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico. 2----7 dicembre 2025 | Centro Universitario Teatrale di Catania (2/4 dicembre) – 5/7 dicembre Polo Culturale della Badia di Licodia Eubea. Conduce Lorenzo Daniele, presidente dell'Associazione Culturale ArcheoVisiva e codirettore del Festival della Comunicazione e del Cinema Archeologico. |12.11.2025|07:30

I Premi Campiello | Trentaquattresima Puntata - Enzo Bettiza (1927 - 2017), vincitore nel 1996 con "Esilio" (Mondadori, 1996). Conduce Maria Rosaria Perilli. |12.11.2025|06:36

Cinesapiens | Quarta Puntata - "Umberto Barbaro. Il cinema come linguaggio e rivoluzione culturale". Conduce Antonio La Torre Giordano |11.11.2025|08:36

I dimenticati #124 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Centoventiquattresima puntata: Gloria Dickson. Conduce Virgilio Zanolla |06.11.2025 |16:16

I Premi Campiello | Trentatreesima Puntata - Maurizio Maggiani (1951), vincitore nel 1995 con "Il coraggio del pettirosso" (Feltrinelli, 1995). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 05.11.2025 |07:29

L'autobiografia di Charles Chaplin | Trentaquattresima Parte - "Tempi moderni". Conduce Roberto Chiesi. |04.11.2025|06:27

40° Festival del Cinema Ibero-Latino-americano di Trieste- Alcuni momenti della Conferenza Stampa tenutasi venerdì 31 ottobre 2025 presso la Sala Balsen dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Trieste. Ha preso parte Rodrigo Diaz, Direttore del Festival e Riccardo Cepach Direttore del museo LETS – Letteratura TrieSte |01.11.2025|32:48

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XCIX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

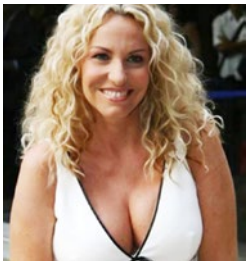
Massimo Cacciari

Mauro Corona

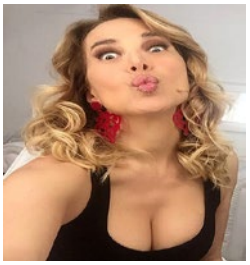
Alessandro Cecchi Paone

Daniele Capezzone

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

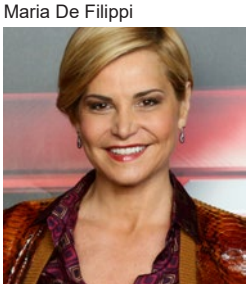
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

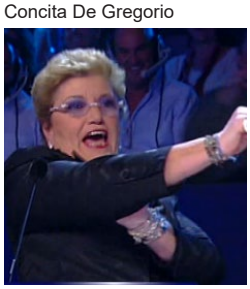
Concita De Gregorio

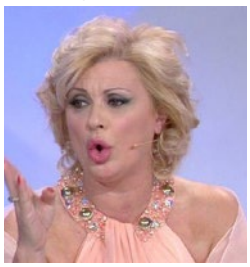
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

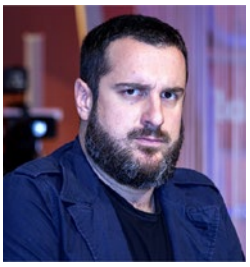
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Frankenstein di Mary Shelley (1994) di Kenneth Branagh

Ti sei mai fermato a riflettere sulle conseguenze delle tue azioni? Tu mi hai dato la vita e poi mi hai lasciato a morire.

La Creatura (Robert De Niro) a Victor Frankenstein (Kenneth Branagh)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri: www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.sergiociulliattore.com/
www.hrff.it
www.as-cinema.com

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato. Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.

Alcune foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate